مغرب میں تنقید کی روایت
(قدیم یونان و روم سے دریدا تک)
عتیق اللہ

مغرب میں تنقید کی روایت
(قدیم یونان و روم سے دریدا تک)
عتیق اللہ

مغرب میں تنقید کی روایت

(قدیم یونان و روم سے دریدا تک)

عتیق اللہ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 2017
تعداد : 550
قیمت : -/245 روپے
سلسلۂ مطبوعات : 1952

Maghrib Mein Tanqeed Ki Riwayat
(Qadeem Unan-o-Rome se Dereeda Tak)
By: Ateequllah

ISBN :978-93-5160-196-8

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: سلاسارا امیجنگ سسٹمس، ڈی 31، ایس ایم اے انڈسٹریل ایریا، نزد جہانگیر پوری میٹرو اسٹیشن، دہلی۔110033
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, Natural Color کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اپنی ہمہ جہت ادبی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ اشاعتی سرگرمیوں کو تازہ کار تخلیق وتنقید سے آراستہ کرنے کی دُھن میں ہمیشہ سرگرم رہی ہے اور یہی وجہ ہے کہ آج اردو دنیا میں یہ ادارہ باوقار ہے۔ ایک دور تھا جب اشاعتی ادارے کاروبار کو دوسرے درجہ پر رکھتے تھے اور مصنف اور اس کی تخلیق کو اولیت دی جاتی تھی لیکن پھر رفتہ رفتہ مالی منفعت اشاعتی اداروں کی اولین ترجیح ہوگئی۔ دور بدلا اور پھر مختلف سرکاری ونیم سرکاری اشاعتی ادارے وجود میں آئے اور وہاں سے ادبی ضرورت کے تحت ایسی کتابیں شائع ہونے لگیں جن کی ضرورت تو تھی لیکن نجی اشاعتی ادارے ان ضخیم کتابوں میں سرمایہ کاری کرنے سے گریزاں تھے۔ شائقین کتب کی قوتِ خرید بھی کم ہوگئی اور کسی حد تک ادب سے عدم دلچسپی بھی اس کی وجہ رہی۔

خیر ہو ہمارے ملک کی جمہوری حکومت اور آئین ہند کا جس میں بطورِ خاص علاقائی زبانوں اور ان کے تحفظ کی ذمہ داری خود حکومت نے اپنے ذمہ لی اور بیشتر ملکی زبانوں کے لیے کونسل اور ڈائرکٹریٹ کا قیام عمل میں آیا اور ان کے لیے بجٹ مختص کیے گئے۔

موجودہ قومی اردو کونسل جو کبھی ترقی اردو بیورو ہوا کرتا تھا، نے بھی اردو زبان وادب کی

بیش قیمت، نایاب تخلیقی و تنقیدی شہپاروں، لغات، فرہنگ اصطلاحات دیگر زبانوں کے اہم اور دستاویزی نوعیت کی کتابوں کے تراجم، مختلف علوم وفنون نیز ادب اطفال سے متعلق کتابیں نہایت فراخدلی سے شائع کی ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری وساری ہے۔

زیر نظر کتاب 'مغرب میں تنقید کی روایت' پروفیسر عتیق اللہ کی برسوں پر محیط عرق ریزی کا ثمرہ ہے اور قومی اردو کونسل اسے شائع کر کے فخر محسوس کرے گی۔ اس کتاب میں پروفیسر عتیق اللہ نے جس دلجمعی سے مغربی تنقیدی روایات کے ابعاد وادوار پر ناقدانہ نگاہ ڈال کر اس سے نتائج اخذ کیے ہیں اس سے ملک و بیرون ملک کے ریسرچ اسکالر فائدہ اٹھائیں گے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت جن بنیادی اہمیت کی کتابیں شائع کرنے کا سلسلہ شروع کیا ہے یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو یقیناً اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میری یہ گزارش ہے کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی نادرست بات نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اسے اگلی اشاعت میں درست کر دیا جائے۔

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

فہرست

ابتدائیہ

پروانہ صفت سوزِ دلم پنہاں است
کارم نہ چو بلبل از غمت افغاں است
مارا نہ کہ در دہاں زباں نیست ولے
فریاد زدن نہ شیوۂ مرداں است

—اہلی شیرازی

بنیادی طور پر اردو زبان و ادب کا ایک طالب علم ہوں۔ میری خوش قسمتی تھی کہ جیسے ہی ہوش سنبھالا مجھے معلّمی کا موقعہ بھی مل گیا۔ بعد ازاں باقاعدہ سرکاری ملازمت اختیار کرنی پڑی۔ ایچ۔ اے کے بعد اورنگ آباد میں اردو لیکچرر کی حیثیت سے تقرر ہوگیا۔2005 میں دہلی یونیورسٹی سے سبکدوش ہوگیا، لیکن پڑھانے کا سلسلہ جاری رہا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ایک برس پڑھایا۔ بعد ازاں جواہر لعل نہرو یونیورسٹی میں مغربی تنقید کے موضوع پر پڑھاتے ہوئے دو چار برس گزر گئے۔ تعلیم و تعلّم سے رشتہ باقی رہا، جس کے باعث میں اکثر روحانی مسرت محسوس کرتا تھا۔ جواہر لعل نہرو یونیورسٹی میں لیکچرز کے دوران مجھے اس بات کا بھی تجربہ ہوا کہ مغربی تنقید کا موضوع تو نصاب میں ہے اور ہندوستان کی دوسری بعض یونیورسٹیوں میں بھی ہے لیکن

اس موضوع پر کوئی مبسوط کتاب نہیں ہے۔ سو میں نے اس کمی کو پورا کرنے کا ارادہ کرلیا۔ اپنی تعلیم کے زمانے سے کافی مواد پہلے ہی سے موجود تھا جسے میں نے اپنے نصاب کی کتابوں سے ترجمہ کیا تھا جس کی تفصیل 'پس نوشت' میں موجود ہے۔

میں نے کوشش کی ہے کہ مغرب میں تنقید کی روایت سے متعلق کوئی پہلو چھوٹ نہ پائے۔ میں نے بیچ بیچ میں پیوند کاری کی، کچھ ترمیم اور کچھ اضافے کیے۔ بعض چیزوں کو جوں کا توں رہنے دیا۔ زبان میں شفافیت کو قائم رکھنے کی شعوری کوشش بھی کی، لیکن اپنے مخصوص اسلوب نقد سے غافل بھی نہیں ہوا۔ ہر دور، ہر تحریک اور ہر رجحان کو ذہن میں رکھ کر ایک ایسا خاکہ بنایا جو تقریباً تمام پہلوؤں کا احاطہ کر سکے۔ ہر تحریک یا دور سے قبل اس کے نظری اور نظریاتی محرکات کا جائزہ اور تجزیہ بھی ضروری تھا۔ میں نے زیادہ سے زیادہ تفصیلات مہیا کرنے کی سعی کی تاکہ بہتر طور پر پیش روی کا کام انجام دے سکیں اور ہر دور دوسرے دور سے کیونکر مختلف تھا، کیا کچھ رد ہوا اور کیا کچھ نئے کا اضافہ ہوا ان سوالات کو بھی مدنظر رکھا۔ اسی طرح ادب کی تاریخ بھی ایک مربوط سلسلے کی متقاضی ہوتی ہے۔ تنقید کی روایت کے لیے بھی جو خاکہ بنایا ہے اس میں بھی ربط و تسلسل کی قدر کو خصوصاً مرکوز نظر رکھا ہے۔ جدیدیت، مابعد جدیدیت، نئی تنقید یا فارملزم کو بھی میں نے موضوع بحث بنایا تھا جنھیں میں نے 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' کے لیے محفوظ کرلیا ہے۔ زیر نظر کتاب میں جدید تر تصورات پر تفصیل کے ساتھ تجزیاتی بحث ضروری تھی جس کے باعث بہت سے مباحث کو حذف کرنا پڑا۔ ضخامت ہاتھ سے نکلی جارہی تھی۔ میری کوشش ہوگی کہ دوسرے ایڈیشن میں انھیں شامل کرسکوں۔ ماحولیاتی تنقید کو سب سے پہلے میں نے ہی موضوع بحث بنایا تھا اور عملاً اطلاق بھی کیا تھا۔ ہمارے بعض فکشن نگاروں نے جدید ٹکنالوجیوں کو بھی ایک تناظر مہیا کیا ہے۔ اس لیے ٹکنو تنقید کی بنیادوں پر لکھے ہوئے اپنے مضمون کو میں نے اپنی فرہنگ میں شامل کرلیا ہے۔ مغرب میں تنقید کی روایت کو بخوبی سمجھنے کے لیے 'ادبی اصطلاحات کی فرہنگ' A تا Z کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اپنی مکمل شکل میں یہ فرہنگ اسی جاری سال میں شائع ہونے کی امید ہے۔ یہ دونوں کتابیں ایک دوسرے کا ضمیمہ ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔

مجھے اپنے اس کام پر نہ کوئی فخر ہے نہ میں اسے مکمل طور پر اوریجنل کہتا ہوں۔ تاہم یہ ایک ایسے بلند کوش منصوبے کا تاثر ضرور فراہم کرے گی جس کا خواب تو دیکھا جاسکتا ہے لیکن اس کی تعبیر محض ایک خواب ہی کے مماثل ہوگی۔ ادب کے قاری، طلبہ اور اساتذہ اس سے اگر مستفیض ہوتے ہیں اور آئندہ نسلوں کو اس سے ذہنی جلا کاری کی کوئی راہ میسر آتی ہے تو میں سمجھوں گا کہ میں نے بہت کچھ پالیا ہے۔ میرے لیے یہی سب سے بڑی کمائی ہے۔

میں پروفیسر ارتضیٰ کریم کا تہہِ دل سے ممنون ہوں۔ وہ کونسل کو ایک نیا تصور مہیا کرنا چاہتے ہیں جو یقیناً ایک بے حد مشکل کام ہے۔ کونسل کے اپنے حدود ہیں۔ انھی حدود میں انھیں ساری مشق انجام دینی ہے۔ ان کے حوصلے بلند رہیں، ہم دعا گو ہیں۔ ڈاکٹر شمس اقبال کا بھی شکرگزار ہوں۔ وہ پرفیکشنسٹ ہیں۔ ایک بڑی عمر کا تجربہ انھیں حاصل ہے۔ کونسل کے اشاعتی منصوبوں کو انھوں نے ایک نئے معنی دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کے لیے بھی نیک خواہشات۔ شکریہ!

عتیق اللہ

مغرب میں شعریات کا بابِ اوّل

تنقید کو فلسفۂ ادب کا بھی نام دیا گیا ہے۔ زندگی کی طرح تخلیقی ادب بھی ایک پیچیدہ شعبہ ہے۔ تخلیقی ادب کے تعلق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کتنا شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور کتنا لاشعوری عمل کا۔ یعنی اس کی ترکیب وتشکیل میں ہمارے ارادے کو کتنا دخل ہوتا ہے۔ تاہم اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار کا نام ہے۔ چونکہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار ہے، اس لیے ابہام اس کا مقدر ہے۔ علاوہ اس کے تخلیقی ادب کی زبان بھی عام مروجہ زبان کے برخلاف مجازی اور تخلیقی ہوتی ہے، اس لحاظ سے اس کی معنوی پیچیدگیاں اور بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کی تفہیم وتعبیر کے مسئلے نے ادبی دانشوروں اور جمالیاتی مفکرین یا فلسفیوں کو ہمیشہ اپنی طرف متوجہ رکھا ہے۔ تفہیم ادب میں درج ذیل سوالات کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے:

الف: ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟

ب: ادب کا مقصد کیا ہے، درس یا تفریح؟

ج: کیا تخلیق فن میں ارادے کا بھی کوئی دخل ہوتا ہے؟ یا وہ محض وجدان کی کرشمہ سازی ہوتی ہے؟

د: تخلیقی ادب، دوسری تحریروں سے کیوں کر مختلف ہوتا ہے؟

ہ: تخلیقی ادب کی تشکیل کے پس پشت وہ کون سی قوتیں ہیں جو بروئے کار آتی ہیں؟

و: شعوری اور لاشعوری محرکات کے علاوہ خارجی عوامل کی کیا حیثیت ہے؟

ز: ادب شخصیت کا اظہار ہے یا یہ محض ایک بھرم ہے۔

ح: ہیئت اور موضوع کے تعلق کی کیا اہمیت ہے؟ یہ دونوں علاحدہ درجات رکھتے ہیں یا ان میں کوئی نامیاتی ربط بھی ہے جو انھیں ایک وحدت میں باندھ دیتا ہے۔

ط: ادب میں اظہار کی منطق یا اظہار کی نفسیات، ہیئت، موضوع اور منشائے مصنف (Intention) کو کس کس طور پر متاثر کرتی یا کرسکتی ہے؟

ی: تخلیقی ادب میں روایت اور انفرادیت کی کیا اہمیت ہے؟

ک: تخلیقی ادب کی زبان اور رواجی زبان میں کس نوعیت کا فرق ہوتا ہے؟

ل: کسی بھی تخلیقی فن پارے میں واقع ہونے والے ابہام کا جواز کیا ہے؟

اس طرح کے اور بھی کئی سوالات ہیں، جن کی بنیاد پر مغربی شعریات کی تشکیل ہوئی ہے یا ان میں بعض سوالات وہ ہیں، جنھیں سب سے پہلے یونان اور پھر روم کے جمالیاتی مفکرین نے اٹھایا اور ان کے جواب بھی فراہم کرنے کی سعی کی۔

تنقید، ادب کا علم ہے اور تنقید کا علم شعریات ہے یعنی وہ اصول جو کسی بھی ادب پارے کی تشکیل کی اساس کہلاتے ہیں۔ وہ شعریات جس کی تشکیل تخلیقی شہ پاروں میں مضمر فنی رموز سے ہوئی ہے یا علمائے ادب نے ادبی تفہیم کے عمل میں بعض ایسے عناصر کی نشاندہی کی اور انھیں کوئی نام دینے کی کوشش کی جنھیں روایتی نظامِ بدیعیات نے کبھی اپنا مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ ماہرینِ جمالیات، فلسفیوں، ادبی نقادوں اور لسانیاتی مفکرین نے شعریات کی حدود کو وسیع کیا، اسے زندگی سے ربط دے کر زیادہ معنی خیز بنایا۔ تخیل کی کارکردگی، لاشعور کے عمل اور تخلیقی عمل کی باریکیوں کے تعلق سے جو دریافتیں ہوتی رہیں، شعریات کے دائرے کو ان سے غیر معمولی وسعت ملی۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات ایک متحرک صیغہ ہے جس میں ہمیشہ نشو ونمو کے آثار پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ شعریات ہی نہیں جتنے بھی شعبہ ہائے علوم ہیں ان کا مقدر ہی تغیر ہے۔ جن میں ہمیشہ ترمیم اور اضافے کی گنجائش قائم رہتی ہے۔ ہر علم تجرباتِ انسانی کی

بنیاد پر ہی اپنی تنظیم اور پھر از سرِ نو تنظیم اور پھر از سرِ نو تنظیم کرتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ ایک ایسا سلسلہ جاریہ ہے جس کا کوئی اختتام نہیں ہے۔ اس سیاق میں شعریات محض چند فنی تکنیکوں، لفظی پیرایوں نیز محض نظام بدیعیات کا نام نہیں ہے۔ جو انسانی تجربوں اور جذبوں کو قدرے نامانوس بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہیں، یہ غیر مبدل صیغے نہیں ہیں۔ ان میں بھی ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ نفسِ انسانی کا ایک تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ ہمیشہ ایجاد و اختراع کی طرف مائل رہتا ہے۔ مختلف علوم انسانیہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ اخذ بھی کرتے رہتے ہیں۔ جہاں روز بہ روز ان کی اپنی تخصیصات قائم ہوتی رہتی ہیں، انھیں میں سے دوسرے علوم کے برگ و بار بھی پھوٹنے لگتے ہیں۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ تمام علوم ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی۔ شعریات نے ہمیشہ دوسرے علوم اور ثقافت کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے روشنی اخذ کی ہے۔ جو لوگ فن اور اس کی روایت کو جامد خیال کرتے ہیں وہ ادب کی اس پوری عالمی تاریخ کو جھٹلاتے ہیں جو صرف اس بنا پر تنوع کی حامل ہے کہ روایات کو مسلسل سرچشمہ حیات سمجھنے والے اور روایت یعنی شعریات کی روایت سے خوف نہ کھانے والے شعرا سے کوئی دور خالی نہیں رہا۔ اردو شعریات کو جس طرح ہند، عرب اور ایران کے علاوہ وسطِ ایشیا میں فروغ پانے والی تہذیبی زندگی اور ان میں نمو پانے والے فنی سانچوں اور لسانی ساختوں کے تناظر سے علیحدہ کر کے کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ اسی طرح مغربی شعریات کی جڑیں بھی یونان و روم کی سرزمینوں میں پیوست ہیں اور جو مسلسل نشو و نمو پاتی رہیں۔ حدیں ٹوٹتی رہیں بنتی رہیں، بہت کچھ رد ہوتا رہا بہت کچھ بحال ہوتا رہا اور یہ سلسلہ پورے زور و شور سے ہمارے ان ادوار میں بھی جاری ہے۔

یونان میں جو شعریات بعد ازاں کسی قدر ایک معقول شکل میں نکھر کر سامنے آئی اس کا فروغ مخفی صورت میں ہوا تھا۔ کسی بھی زبان کی شعریات کو ایک اطمینان بخش سطح تک پہنچنے میں صدیاں لگ جاتی ہیں۔ کیونکہ ابتدائی مراحل میں ہر زبان کا ادب سمعی اور زبانی فن کا نمونہ ہوتا ہے۔ تحریر تک پہنچتے پہنچتے اس کے لفظی نظام اور ادائے خیال کے طریقوں میں کافی تبدیلیاں واقع ہو چکی ہوتی ہیں۔ پانچویں صدی تک کا یونانی ادب زبانی تھا اور زبانی ادب کے اصولوں یا

اس کی غیر منظم شعریات کی کوئی منظم تاریخ بھی نہیں تھی اور نہ ہے۔ ہمیں محض چند مختلف کتابوں، نظموں، ڈراموں اور مکالمات ہی میں کچھ مختلف سطروں میں بکھرے ہوئے بیانات سے سابقہ پڑتا ہے جن میں اس شعریات کی طرف بنیادی اشارے ملتے ہیں جو ان سے متعلق ادوار میں بحث کا خاص موضوع تھے۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات اصلاً شاعری کی تخلیقی گرامر ہے۔ یعنی وہ اصنافی اور بنیادی اصول وضوابط، فنی محاسن اور تخلیقی مضمرات جن کا تعلق صنائع بدائع سے ہے۔ جن کی بنیاد پر شعر تو واقع نہیں ہوتا، شعر کو ایک انوکھی تنظیم ضرور ملتی ہے۔ شعر واقع ہوتا ہے زندگی کی حرارتوں، انسانی تجربوں اور تخیل کی سرگرمی کی شمولیت سے، جن کے بغیر شعریات کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ انھیں مضمرات کی بنا پر شعر واقع ہوتا ہے تو ان مضمرات کو بھی جامد نہیں کہا جاسکتا۔ انھیں بہر دور دانستہ یا نادانستہ یا محسوس وغیر محسوس داخلی اور خارجی عوامل اور مقتضیات کی بنیاد پر نظرانداز بھی کیا جاتا رہا ہے اور انھیں نت نئے معنی بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر علم کی طرح پہلے پہل شعریات کی حیثیت ایک سیدھے سادے علم وعمل کی تھی۔ آہستہ آہستہ اس میں پیچیدگی واقع ہوتی رہی۔ اس کی تعریفیں ہمیشہ بدلتی رہی ہیں۔ اس کے تقاضے بھی بدلتے رہے ہیں اور اس کے تشکیلی مضمرات کے بارے میں کسی حتمی تصور کا تعین بھی نہیں کیا جاسکتا۔

ہومر کے دور میں یونانی تہذیب اپنی ترقی کے ابتدائی مراحل میں تھی۔ ادب کے مقابلے میں سفال گری اور بت سازی کے علاوہ دھات کے فن نے کافی ترقی کی تھی۔ یونانی تہذیب ابھی فروغ ہی پارہی تھی اور ایشیائی تہذیب نہ صرف اس سے قدیم تھی بلکہ آرائشی اور اطلاقی فنون میں وہ اس سے بہت آگے تھے۔ یونانیوں نے ایشیائی تجربات اور تکنیکوں کے مخزن سے بہت کچھ اخذ کیا۔ لیکن بقول اسکاٹ جیمس زبان اور ادب کے معاملے میں یونانیوں نے اپنے ہی سرچشموں کو بنیاد بنایا۔ ان کے آرائشی فن میں جن تکنیکوں کا استعمال ملتا ہے وہ ان کی شاعری میں استعمال کردہ تکنیکوں سے زیادہ ترقی یافتہ اس بنا پر ہیں کہ ایشیائی تجربات کی مثال ان کے سامنے تھی۔ یونانی اپنی زبان، ادب اور اس اساطیری سلسلۂ نسب پر فخر کرتے تھے جس سے ان

کے عقائد وابستہ تھے۔ فطرت، ان کے لیے ایک کھلا ہوا مکتب حیات تھی بلکہ اسے ایک مذہب کا درجہ حاصل تھا۔ ہومر اور ہیسیڈ کی نظموں میں بھی مذہب کے تئیں جو جذبات ملتے ہیں انھیں اس معاشرے کے عمومی میلان کا نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادب کا مقصد تفریح مہیا کرنا بھی تھا۔ کم و بیش یہی صورت مقبول عام ڈراموں کی تھی جن میں دیوتاؤں کو کردار کے طور پر پیش کرنے کی ایک رسم سی قائم ہوگئی تھی۔ یہ رسم ان بے شمار ڈراموں کی روایت سے چلی آرہی تھی جن میں ازمنۂ قدیم سے دیوتاؤں کی خوشنودی یا عوام کی تفریح کا پہلو حاوی تھا۔ اس کے علاوہ عوامی ذہنی اور جذباتی میلانات کے پیش نظر اور جذبہ حب الوطنی کے تحت ان ڈراموں کا مقصد عوام کے اندر اخلاقی اور وطنی احساسات کو متحرک کرنا بھی تھا۔ اسکاٹ جیمس نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ پانچویں صدی کے آخر میں شعری کارنامے مذہبی صحائف کی طرح متبرک سمجھے جاتے تھے۔ شعرا کو خدا کے ان منتخب بندوں کا درجہ حاصل تھا جنھیں خدا نے پیغام رسانی کا کام سونپا ہے۔ دوسری طرف بعض ایسے نئے شعرا بھی تھے جن کے لیے تفریحی مقصد کی نسبت اخلاقی درس کی زیادہ اہمیت تھی۔

یونانی ادب میں چھٹی صدی قبل مسیح سے شعریات کی طرف رغبت کا سراغ ملتا ہے جو محض بکھرے ہوئے اشاروں کی شکل میں ہے۔ زینوفینز اور ہیراقلیطس کے اُن خیالات میں شعریات کی ایک ترقی یافتہ صورت ملتی ہے جس کی بنیاد ہومر کے اخلاقی رویے پر قائم تھی۔ جس کا دفاع تھیگنیز اور اینا کساغورث نے یہ کہہ کر کیا کہ ہومر کے رزمیے تمثیلی تفہیم کے متقاضی ہیں۔

ہومر کے علاوہ ہیسیڈ، زینوفینز، پنڈار اور جیور جیاس کی تحریروں میں جس شعریات سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ اسے آگے چل کر باقاعدہ تنقید نے مبادیات کی شکل میں اپنی بحث کا اہم موضوع بنایا ہے۔ یونانِ قدیم کے شعرا شاعری میں اخلاقی قدر کو اوّل درجے پر رکھتے تھے اور یہ کہ شاعری انسانی ذہن کو ارفع اور منظم کرتی نیز یہ کہ وہ تمام ثقافت اور علم کا خلاصہ ہے۔ شاعری شعوری نہیں بلکہ ارادے سے بالاتر عمل ہے۔ الوہی فیضان جسے تحریک بخشتا ہے۔ شاعری کی استعداد کم ہی کو نصیب ہوتی ہے۔ شعرا کو معاشرے میں اس لیے بھی بڑا مرتبہ حاصل تھا کہ وہ اپنے فن کے ذریعے دوسروں کے لیے مسرت کا سامان مہیا کرتے تھے اور جس فیضان

کے تحت ان کی شعری حس متحرک ہوتی تھی اس سے وہ دوسروں کو بھی مستفیض کرتے تھے۔ سو فسطائیوں سے قبل شاعری کے تعلق سے ماہیت اور صناعی کے سوالات پر سنجیدگی سے غور بھی نہیں کیا جاتا تھا۔ البتہ ایلیڈ کی اٹھارویں کتاب میں اکلیز کی طلائی ڈھال پر فن کارانہ صناعی کی طرف جو اشارہ ہے اس کا اطلاق شعر و فن پر بھی کیا جاسکتا ہے۔

اور ہل کے پیچھے کی زمین کا رنگ سیاہ تھا۔
ایسا گمان ہوتا تھا جیسے وہ جوتی ہوئی زمین ہے۔
حالانکہ اس (ڈھال) پر سونے کی نقاشی تھی
جو اس کی صنعت گرانہ مہارت کا اعجاز تھا۔

محولہ بالا شعری اقتباس میں صنعت گرانہ مہارت کے کمال کی طرف اشارہ ہے کہ ماہر صناع نے کس فنکاری سے سونے کے زردی مائل رنگ سے سیاہ رنگ کا تاثر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ہومر کا کہنے کا مقصد یہ تھا کہ معمولی کو غیر معمولی اور عمومی کو کس طور پر خصوصی میں بدل کر اسے ایک نئی چیز کا قالب دیا جاسکتا ہے۔

شعریات کی تشکیل کے ابتدائی مراحل میں شاعروں اور طربیہ نگاروں نے تنقید و احتساب کا جو رویہ اختیار کیا تھا اور جن بحث طلب امور کو انھوں نے عنوان بنانے کی کوشش کی تھی ان کی گونج بہت بعد کے زمانوں تک سنائی دیتی رہی بلکہ بعض مسائل کسی نہ کسی شکل میں اپنی معنویت کا ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں۔ مثلاً ارسٹوفینز کا اپنے ڈراموں میں عصری زندگی پر تنقید کرنے کا رویہ یا یہ کہ اچھے یا سچے شعرا تو مرکھپ گئے اور جو جھوٹے ہیں وہ زندہ ہیں، ارسٹوفینز مواد کی کمی پر بھی معترض ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید شعرا ایسے پھول، پتیاں ہیں جو بے ثمر ہیں، ایسی کوری ہوائیں ہیں جن میں صرف کھنکتی ہوئی آوازیں ہیں نیز پرندوں کی آوازیں جو کرخت اور ناگوار ہیں اور جنھوں نے اصل کو مسخ کرکے رکھ دیا ہے۔ ارسٹوفینز، سقراط کے خیالات پر بھی وار کرتا ہے اور اس کے فکری رویے کو Shop thinking کہتا ہے نیز اسے ایک معقول فلسفی کے بجائے ڈھکوسلے باز کے نام سے یاد کرتا ہے۔

ان ادوار میں بقول اسکاٹ جیمس:

''سوفسطائی اعلیٰ درجے کے نقاد تھے۔ جنگِ عظیم سے قبل اسی صدی میں نسبتاً
یہ جدت پسند تھے اور سماجی فلسفی بھی۔ انھوں نے فن، مذہب اور سوسائٹی کے
تعلق سے بلاخوفی کے ساتھ اس قسم کے سوالات اٹھائے کہ انسانی ہستی کیا
ہے؟ اچھا کسے کہتے ہیں؟ علم کیا ہے؟ نیکی کیا ہے؟ علاوہ اس کے تکلم یا خطابت
کیا ہے؟ اسلوب کیا ہے؟ شاعری کا کردار، مقصد اور تفاعل کیا ہوتا ہے؟''

اسکلس، یوریپڈیز، ارسٹوفینز کے علاوہ افلاطون کے مقاصد کی فہرست میں ملک وقوم کے لیے یونان کے شہریوں کی تربیت کا درجہ اوّل تھا۔ ایک 'مثالی ریاست' کی تشکیل ان کا خواب تھا۔ تاہم فلسفیوں اور بالخصوص افلاطون کے مقابلے میں شعرا نے بعض ایسی آزادیوں کو روا رکھنے کی ضرور کوشش کی تھی اور کرتے رہے تھے جو انھیں ایک مکمل اخلاقی اور فلاحی مبلغ بننے سے باز رکھتی تھی۔

یوریپڈیز اور اسکلس فنکار کی ذمہ دارانہ حیثیت سے پوری طرح آگاہ تھے اور انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک بہتر درجے کے فن کے لوازم کیا ہوتے ہیں۔ یوریپڈیز اپنے رویوں میں کسی حد تک ضمیر کی آزادی کی طرف مائل تھا اور اسکلس کا شمار اس حلقے میں ہوتا ہے جو روایت پسند تھا۔ اس سلسلے میں ارسٹوفینز کے ڈرامے Frogs میں ڈایونیسس، یوریپڈیز اور اسکلس کے درمیان جو مجادلہ ہے، اس میں شاعری کے تعلق سے جو سوال اٹھائے گئے ہیں، وہ بنیادی ہیں۔ جیسے اس سوال کے جواب میں کہ ''کس خاص بنیاد پر کسی شاعری کو تحسین کے لائق سمجھنا چاہیے؟''

یوریپڈیز کہتا ہے:

''اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا طرزِ عمل درست ہے اور اگر وہ قوم کے لیے
مفید ہے۔ بعض لحاظ سے اس کا مقصد انسان کو بہتر بنانا ہے۔''

اس طرح فن کار کا ایک مقصد قومی اور سماجی فلاح کے ساتھ وابستہ ہے۔ دوسرے کا تعلق اخلاقیات سے ہے۔ یوریپڈیز کا کہنا یہی ہے کہ فن کار کو سماجی حقائق کا علم واحساس ہونا چاہیے اور یہی علم و احساس تخلیقی فن کی اساس بھی ہے لیکن جہاں تک متداول روایات کا تعلق ہے

یوریپڈیز انھیں سوال زد کرتا ہے اور ان کے مقابلے پر اپنا ایک نیا نظریہ زندگی رکھتا ہے۔ زندگی اور ادب کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم قرار دیتے ہوئے ڈرامائی فن میں اس کا میلان روزمرہ زندگی کی پیش کش کی طرف تھا۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

> " I put things on the stage that come from daily life and business"
>
> ''میں اسٹیج پر ایسی چیزیں پیش کرتا ہوں جو روزمرہ کی زندگی اور کارگزاری سے تعلق رکھتی ہیں۔''

اس کے برعکس اسکلس اس بات کا قائل نہیں کہ ادب سب کے لیے ہوتا ہے۔ ادب کو مخصوص اور منتخب لوگوں تک محدود ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر وہ شاعری میں روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے حق میں نہیں تھا۔ شاعری، اس کی نظر میں، اعلیٰ طبقے کی چیز ہے کیونکہ وہی بہتر سخن شناس بھی ہوتے ہیں۔ ایک روایتی یونانی ہونے کے ناطے اسکلس اخلاقیات کی پابندی بھی ضروری سمجھتا تھا۔ بہترین شاعری وہ ہے جس میں خدایا سورماؤں کی حمد وثنا کی گئی ہو۔

یونان میں ایک ایسے دانش ور اور ترقی پسند طبقے کی فکر بھی فروغ پا رہی تھی جو مروجہ توہماتی تصورات اور دیوتاؤں کے تئیں ان کے عقائد کو باطل خیال کرتا تھا۔ یوریپڈیز روایتی اخلاقیات اور موضوعات کی تکرار، روایتی مذہب، عورت اور زبان کے بارے میں مقبول عام خیالات کے خلاف تھا۔ وہ ارسٹوفینز کی زبان سے کہلواتا ہے:

> ''اوہ! ہمیں کم از کم آدمی کی زبان کا استعمال کرنا چاہیے، یعنی فن کار کی زبان ایسی سادہ اور سہج ہونا چاہیے جسے ایک عام اور کم علم انسان بھی آسانی سے سمجھ سکے۔''

یوریپڈیز کے لیے فن کار کسی التباس کا خالق نہیں ہوتا، وہ اس حقیقت کو بروئے کار لاتا ہے جس کا مشاہدہ وہ اپنے اطراف میں کرتا ہے۔ تحریک بھی اسی زندگی سے پاتا ہے جو اس کے اردگرد رواں دواں ہے نہ کہ وہ زندگی جسے تخیل یا قوتِ واہمہ نے خلق کیا ہے۔ یوریپڈیز کے برعکس اسکلس خارجی زندگی کے حقائق کی نمائندگی کو ادب کے لیے ضروری خیال نہیں کرتا۔ وہ یوریپڈیز ہی تھا جس نے شعریات کی بنیادیں وضع کرتے ہوئے ترسیل کی ضرورت اور اہمیت

پر بھی زور دیا۔ اپنے کرداروں کو جدید طرز پر سوچنے کی ترغیب دی۔

جس طرح شاعری پڑھنے کی چیز کم بلکہ بے حد کم اور سننے سنانے کی چیز زیادہ تھی۔ نثر کا تعلق بھی محض تقریر یا خطاب سے تھا۔ خطیب کو ایسی (بدیعیاتی) زبان اور الفاظ کے ایسے ذخیرے، لہجے کے اتار چڑھاؤ، لفظی مترادفات اور استعاراتی پیرایوں کو اختیار کرنا پڑتا تھا کہ وہ آن کی آن میں دوسروں کو اپنی طرف مائل کرسکیں۔ تقریر مرعوب کرنے اور کسی بھی 'پیغام' کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا ایک عام ذریعہ تھی، لیکن یہ سعادت، اہل یونان کی نظر میں شعرا کی طرح ہر کسی کو ودیعت نہیں کی گئی ہے۔ مقررین اپنے زورِ استدلال اور زورِ خطابت سے وہ چیزیں منوا لیتے تھے جنھیں وہ حق اور صحیح خیال کرتے تھے۔ اس سطح کے خطیبوں کا یونانی عدلیوں اور اسمبلی میں خاص مقام تھا۔ جدلیاتی مباحث میں بھی جواز کی اپنی مستحکم قدر تھی۔ بیان کی ادائیگی اور حتیٰ کہ فریق مخالف یا موافق کی بدن کی زبان اور اس کی حرکات وسکنات بھی استدلال کی قدر کو زور آور بنانے کے لیے بے حد کارگر وسیلے تھے۔ نثر کی شعریات کی تشکیل میں ارسطو اور اس کے بعد اہل روم کے دانش وروں نے اہم کردار ادا کیا تھا جن میں ہوریس اور لانجائنس کے علاوہ کوئن ٹلین کا بھی ممتاز درجہ ہے۔

حیات وکائنات یا ادب سے متعلق سقراط، افلاطون اور پھر ارسطو نے کئی متفرق نوعیت کے سوالات قائم کیے تھے۔ انھوں نے شعریات کی بنیادیں بھی وضع کیں۔ سقراط کا رویہ سماجیاتی اور اخلاقی تھا جس کے نزدیک مادی زندگی میں افادیت اور اخلاقی زندگی میں نیکی کی خاص اہمیت تھی۔ اسی طور پر اس کا نظریۂ جمال بھی افادیت ہی کے ساتھ مربوط تھا۔ اس نے مختلف شعبہ ہائے زندگی کے جو درجات متعین کیے تھے، ان میں شعرا کو چھٹے درجے پر رکھا تھا۔ گویا سماجی زندگی میں افادی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت دیگر افراد سے کم تر تھی۔

سقراط Socrates کے علاوہ پرمینڈیز، ایمپی ڈوکلیز جیسے فلسفیوں کی آراء و خیالات کی بڑی قدر و قیمت تھی۔ جورجیاس، انٹی فون اور لسیاس جیسے خطیب بھی تھے جنھیں معاشرے میں اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ فیڈیاس اور پولی گنوٹس جیسے فن کار اور اسکلس، سوفو کلیز، یوری پیڈیز اور ارسٹوفینس جیسے غیر معمولی ڈرامہ نگاروں نے یونانی ادب کو معیار کی بلند تر سطح تک پہنچا دیا تھا۔

لیکن اربابِ دانش کے لیے فن کے جمالیاتی تقاضوں کے برخلاف یونانی معاشرے کے نزدیک اخلاق اور ذوق کی اصلاح کا مسئلہ زیادہ اہم تھا۔ سقراط کے لیے بھی جذبات کی کوئی خاص وقعت نہ تھی۔ صداقت کی تلاش میں بھی وہ جذبات کے وفور کو پرے رکھتا ہے۔ وہم والتباس اور غیر عقلی رویوں کے خلاف اس کی زندگی ایک رزم نامے سے کم نہ تھی۔ اس نے ان تمام روایتوں، رسومات، عقائد اور مقتدر تصورات کو چیلنج کیا جو ایک منضبط اور اخلاق مند سوسائٹی کی تشکیل میں سدِ راہ بنے ہوئے تھے۔ ضمنی طور پر ادب کی ماہیت اور تفاعل کے مسئلے کو بھی بحث کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ ادب کی قدر سقراط اور دیگر فلسفیوں کے نظر میں سوسائٹی کے ساتھ مشروط تھی۔ سقراط کے تمام خیالات کا محور و مرکز سوسائٹی کی فلاح تھا اور اسی نظریے کا اطلاق وہ ادب وفنون کی قدر سنجی کے ذیل میں بھی کرتا ہے۔

سقراط بھی فیضانِ ربّی کا قائل تھا، اسی لیے اس کا خیال تھا کہ خود شعرا کو یہ علم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں اور جو کچھ ان کے زبان قلم سے ادا ہو رہا ہے اسے تحریک کہاں سے مل رہی ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ اعلیٰ درجے کا فن جمالیاتی نظم و ضبط اور مکمل وحدت کا حامل ہوتا ہے۔ شاعری کے اظہار کے عمل میں چونکہ ادراک وشعور کا دخل نہیں ہوتا، اس باعث شاعر خود اپنے تخلیقی فن پارے کی بہتر تفہیم کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ ایک ماہر جمالیات ایک فلسفی ہی اس کی بہتر تفہیم بھی کر سکتا ہے۔ سقراط کے ان خیالات سے شعرائے عصر کبھی متفق نہیں ہوئے۔ سقراط سے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ ایک تقریب میں شعرا کے علاوہ بعض فلسفی بھی مدعو تھے۔ ان کے درمیان یہ بحث چل پڑی کہ شعر کا بہتر پارکھ کون ہے؟ وہ شاعر جس نے شعر کی تخلیق کی ہے؟ یا وہ دوسری شخصیت جسے فلسفی کہا جاتا ہے؟ فلسفی بالعموم زیادہ فہیم و بصیر، زیادہ صاحبِ علم اور زیادہ درّاک سمجھے جاتے تھے۔ سقراط نے اس بحث کو اپنے اتمام تک پہنچانے کے لیے دونوں گروہوں کو اس بات کے لیے آمادہ کر لیا کہ ایک طرف شعرا باری باری اپنے اپنے تخلیق سنائیں اور از خود ان تجربات کی تفہیم بھی کریں۔ سو شعرا نے اپنی شعری کاوشیں سنائیں اور ان کے مفاہیم سے بھی آگاہ کیا۔ شعرا کے بعد انھیں شعری تخلیقات پر فلسفیوں کو اظہارِ خیال کی دعوت دی گئی تو انھوں نے ان کی چھان پھٹک کر کے ایسے ایسے نکتے نکالے کہ شعرا کے لیے وہ انکشاف کا حکم رکھتے تھے۔

شعرا کی ذہانت وہاں پہنچ نہ پائی تھی جہاں فلسفی پہنچے تھے۔ گویا شعرا، شعر کہنے پر تو قادر ہو سکتے ہیں لیکن تجزیے اور معنوی گرہ کشائی کے اس عمل اور اپنی ہی تخلیق کی مختلف جہتوں کی فہم سے ان کا وجدان بالا ہوتا ہے جو ایک مختلف قسم کے ذہنِ آگاہ کا متقاضی ہوتا ہے۔

اس روایت سے سقراط کے اس جانبدارانہ ذہن کو بہ آسانی سمجھا جا سکتا ہے کہ علم وفہم کے اعتبار سے وہ فلسفیوں کو شعرا سے کس قدر کم تر اور حقیر خیال کرتا ہے۔ ان ادوار میں شعرا کو نہایت معزز اور قابل قدر سمجھنے والوں کا ایک طبقہ تھا اور دوسرا انھیں لاابالی، بدقماش، روایتی طرز زندگی سے منحرف اور خلاف وضع ٹھہراتا ہے۔ تیسرا طبقہ ان دانش وروں پر مشتمل تھا جو مختلف النوع مظاہر حیات وکائنات اور عمومی عقل وفہم سے ورا حقائق کی کنہ تک پہنچنے کی سعی کرتے اور تصورات قائم کرتے۔ انھیں میں زبان وبیان کے نکتہ دان اور قواعد کے ماہرین تھے جو بالعموم شعرا کے کلام میں کیڑے نکالنے میں سرگرداں رہتے تھے۔ ان کے ہاتھوں میں راستہ دکھانے والی مشعل نہیں ہوتی بلکہ وہ عصا ہوتا جو شعرا کو ذلیل کرے انھیں ڈرانے دھمکانے کے لیے تازیانے کا کام کرتا ہے۔ اسی وجہ سے شعرا ان Grammarians سے فاصلہ قائم رکھنے میں ہی اپنی عافیت سمجھتے تھے۔ سقراط بڑا ستم ظریف بھی تھا اس نے شعرا کو نیچا دکھانے کے لیے دوسروں کو تو آگے کر دیا لیکن اپنی رائے محفوظ رکھی کہ جب چیزیں آپ ہی آپ اس کی منشا کے مطابق ظہور میں آ رہی ہیں تو درمیان میں آ کر کوئی الزام اپنے سر لینے کی کیا ضرورت ہے۔

سقراط کے اس رویّے سے تخلیق وتنقید کے رشتے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ درحقیقت ہر بہتر تخلیق کار، بہتر تنقیدی شعور بھی رکھتا ہے، اسی طرح ہر اچھے نقاد کے لیے بھی اس تخلیقی وجدان کی حیثیت ایک شرط کی ہے جو تخلیقی لسانی پیچیدگیوں اور تخلیق کی باطنی روح تک پہنچنے والی نظر رکھتا ہو۔ اس قسم کی اہلیت صرف علم سے حاصل نہیں ہوتی، اس وژن اور حساس بصیرت سے حاصل ہوتی ہے جو علم کے علاوہ زندگی کے گہرے تجربے سے کسی کی تقدیر بنتا ہے اور کوئی اس سے محروم رہ جاتا ہے۔ آئرنی یہ ہے کہ اُس زمانے ہی میں نہیں ہمارے ادوار میں بھی ایسے نقادوں کی کثرت ہے جو علم رکھتے ہیں نہ تخلیقی وجدان نہ تنقید ان کا شوق ہے نہ دیوانگی۔ ان کے لیے تنقید کو محض خبروں میں رہنے یا کسی دنیاوی ضرورت کی تکمیل کا ذریعہ ہے۔ اس آگ سے وہ کبھی

نہیں گزرے جو جسم و جان کو جھلسا دیتی ہے۔ جلا کے راکھ بھی کر دیتی ہے۔ جن حضرات نے زندگی کو صرف کتابوں کے ذریعے دیکھا یا دیکھا ہی نہیں، دیکھا ہے تو سمجھنے کی زحمت بھی نہیں کی۔ کون ہڈیوں کو توڑنے اور سر پھوڑنے کے لیے آمادہ ہو۔ زندگی ہی نہیں تخلیق کی فہم بھی اسی طرح زندگی سے ٹکرانے سے حاصل ہوتی ہے۔ سقراط بھی اس نکتے کو بخوبی سمجھتا تھا لیکن وہ تھا بڑا ستم ظریف!

پانچویں صدی قبل مسیح کا ادب زبانی تھا اور زبانی ادب کے اصولوں یا اس کی غیر منظم شعریات کی کوئی منظم تاریخ بھی نہیں تھی اور نہ ہے ہمیں محض چند مختلف کتابوں، نظموں، ڈراموں اور مکالمات ہی میں کچھ مختلف سطروں میں بکھرے ہوئے بیانات ملتے ہیں جن سے اس وقت کے تنقیدی ذہن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ہمیں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ:

(1) شاعری یا فن کے تعلق سے جمہور کی عموی رائے کیا تھی؟

(2) سوسائٹی میں شاعر کا درجہ کیا تھا؟

(3) شاعری کے پیچھے کون سے محرکات کام کرتے ہیں؟

(4) شاعری فن کی دیوی کے فیضان کا نتیجہ ہے یا اس کے پیچھے کوئی اور محرک کام کرتا ہے؟

(5) شاعری کا تعلق درس و اخلاق ہے یا لطف و تفریح مہیا کرتا؟

اس طرح کے بہت سے سوالات کے جواب محولہ بالا تفصیلات میں فراہم کیے گئے ہیں اور یہ بھی بتایا گیا ہے کہ یہ سوالات محض انھیں ادوار تک محدود نہیں تھے بلکہ یونان و روم کی حدود سے نکل کر مغرب کی دوسری سرزمینوں میں بھی بحث کے طور پر قائم رہے۔

O

ایک متنازع نقادِ ہمہ وقت: افلاطون

(427 تا 348 ق۔م)

افلاطون ایک سماجی مصلح اور اخلاقیات کا ایک بڑا علم بردار تھا۔ شاعری کے تعلق سے اس کے تصورات اس کے مابعدالطبیعیاتی تصورات ہی کے ساتھ ملحق ہیں۔ اس کے نزدیک تمام اشیائے موجودات خود مکتفی حقائق نہیں ہیں بلکہ یہ محض عینی جوہروں (Ideal essences) کے عکس ہیں اور یہ جو ہر غیر مبدل اور مطلق ہیں جب کہ مادی کائنات ہمیشہ بدلتی رہتی ہے، اس میں استقلال ہے نہ استقامت۔ افلاطون کے نزدیک شاعر محض اس عکس اور اس التباس (Illusion) کی نقل کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کی تخلیق نقل در نقل کا حکم رکھتی ہے اور اسی بنا پر وہ ناقص اور نامکمل ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی کر ہی نہیں سکتا کیونکہ اس کے حواس کا تجربہ محض ان کے عکس ہی تک محدود ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر جھوٹا ہوتا ہے اور جھوٹ کی تبلیغ کرتا ہے اور جو سماج کو کوئی فائدہ پہنچانے کے بجائے الٹا اس کے اخلاق کو بگاڑنے میں معاون ہوتا ہے۔

قدیم یونان میں باقاعدہ تنقید کا آغاز افلاطون سے تو نہیں ہوتا لیکن شعر و ادب کے سلسلے میں بکھری ہوئی شکل میں جو تصورات ملتے ہیں وہ اس قدر متنازع تھے کہ صدیوں سے بحث کا موضوع بنے ہوئے ہیں۔ ان کی فکر انگیزی، معنی یابی اور توجہ خیزی موجودہ زمانوں میں بھی ذہنوں کو گرمانے کی زبردست طاقت رکھتی ہے۔

افلاطون ایک فلسفی، معلم اور ایک نقاد تھا۔ اس کی تنقید کا موضوع و معروض شاعری یا ڈرامائی فن کے علاوہ شاعر اور اس کی شخصیت بھی تھا۔ شاعری کے بارے میں اس کی رایوں میں تنقید کا پہلو کم احتساب کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ اس نے اپنے فلسفیانہ تصورات کا اطلاق شاعری پر بھی کیا اور شاعری کو ایک فن کی حیثیت سے دیکھنے کے بجائے اس کے افادی کردار کو زیادہ اہمیت دی۔ سوسائٹی اور ملک و قوم کی فلاح کی قدر اس کے نزدیک زیادہ اہم تھی۔ اسی باعث وہ شاعر کو اخلاق مند اور شاعری یا دوسرے فنون کو اخلاقی درس و موعظت کا آلہ خیال کرتا تھا۔ مسرت و لطف انگیزی کی قدر اس کے نزدیک دوم درجے پر تھی۔

افلاطون فلسفیانہ نقطۂ نظر سے فن کو دیکھتا اور اس کے بارے میں وہی رائے قائم کرتا ہے جو دنیا اور اس کی اشیا کے لیے ہے۔ وہ ایک آئیڈیالسٹ تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ ہر چیز محض ایک مظہر ہے حقیقت نہیں۔ وہ محض حقیقت کی نقل یا عکس ہے۔ فن کار حقیقی اشیا کے ظواہر کا محض عکس پیش کرتے ہیں۔ اس طرح وہ مکمل حقیقت کو پیش نہیں کر سکتے۔ گویا وہ حقیقت سے دو چند دور ہوتے ہیں۔ وہ حقیقت کی ترجمانی کے بجائے اس کی نقل پیش کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کے یہاں صداقت اپنی ادھوری شکل ہی میں جگہ پاتی ہے۔ جو سماج اور ریاست کی فلاح کے کام آتی ہے نہ انسانی کردار کی اصلاح کی موجب ہوتی ہے۔ چونکہ شاعری عام انسانوں کو اپنی طرف متوجہ کرتی اور تفریح کا باعث ہوتی ہے اس لیے ان کی گمراہی کے خطرات یقینی ہیں پھر بھی اس کے یہاں ایک اعلیٰ قسم کی شاعری کا بھی تصور ملتا ہے۔ وہ شاعری جو عدل، حسن اور صداقت کے تصورات کی مظہر ہے۔ بنی نوع انسان کی کردار سازی کی اہل اور افادہ بخش ہوتی ہے۔ افلاطون کے تصورِ نقد کو سمجھنے کے لیے ان امور کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

یہ کہا جاتا ہے کہ افلاطون نے اپنے علمی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا۔ لیکن سقراط کی

صحبت میں آنے کے بعد اور غالبًا اس کے مشورے پر اپنی تمام شعری کاوشوں کو اس نے تلف کر دیا۔ یہ واقعہ اس عہد کے دانش وروں کی اس خاص ذہنیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو شاعری اور شعرا کے عام رویے کو گم راہ کن سمجھتی تھی۔ شاعری میں خیالات کی آزادی کے علاوہ اس قسم کی ذہنیت کے پیچھے شعرا سے تقابل کا وہ رجحان بھی (غالبًا) کام کر رہا تھا جس سے ان کے 'مرتبے کے بھرم' پر حرف آنے کا احتمال تھا۔ فلسفی، شاعروں سے زیادہ اپنے آپ کو دانشمند، مصلحِ ملک وقوم اور فلاحِ معاشرہ کے داعی خیال کرتے تھے بلکہ ان کا بہ شمول سقراط یہ خیال تھا کہ شعرا چونکہ الوہی فیضان کے تحت شعر کہتے ہیں اس لیے وہ یہ سمجھتے نہیں کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں۔ اس 'کیا' کی تفہیم بھی ان کے بس میں نہیں۔ شعر کی تفہیم، ایک مختلف ادراک کی صلاحیت کا تقاضہ کرتی ہے جس سے صرف اور صرف فلسفی ہی بہرہ مند ہیں۔ سقراط کی فلسفیانہ منطق بھی سماجی اور اخلاقی تھی۔ وہ اخلاقی زندگی میں نیکی اور مادی زندگی میں افادیت کا قایل تھا۔ حتی کہ افادیت کا یہ تصور اس کے تصورِ حسن کے ساتھ بھی مشروط ہے۔ اس کی قائم کردہ درجہ بندی میں شعرا چھٹے مقام پر تھے یہ درجہ اس امر کا بھی مظہر ہے کہ سقراط کی نظر میں شعرا کا کیا مرتبہ تھا۔ ان کی کیا حیثیت ہونی چاہیے۔ سقراط کی فکر میں تنظیم وتضبیط کی خاص اہمیت تھی۔ وہ انسان کو بھی اپنے اعمال میں خوش وضع کے طور پر دیکھنے کا متمنی تھا اور حسن میں اس تکمیل کے پہلو کو ضروری خیال کرتا تھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کی قدر عمل آور ہے۔ سقراط کے یہ وہ تصورات ہیں جو افلاطون کے لیے مشعلِ راہ کا حکم رکھتے ہیں۔

افلاطون بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں تھا۔ جس طرح فلسفہ، ریاضی، طبعی علوم، فلسفہ قانون اور عملی قانون سازی جیسے شعبہ ہائے علوم اس کے شب وروز کے مباحث اور فکر کے محور تھے۔ ادب اور اس کے مسائل کی وہ حاوی حیثیت نہیں تھی۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ایک مثالی ریاست کی تصور سازی پر اس کی خاص توجہ تھی۔ پہلی پونیسین جنگ کے بعد ایتھنی جمہوریت کو کچھ عرصے کے لیے گھن سا لگ گیا تھا۔ افلاطون کے لیے نئے سیاسی منظرنامے میں ایک مضبوط اور مثالی ریاست کا تصور ایک اہم عصری تقاضہ تھا۔ ادب میں اس کی دلچسپی بس اس قدر تھی کہ ریاست اور اس کے عوام کے حق میں وہ کتنا سودمند ہے۔ اسے ریاست میں ایسے مرد اور ایسی

عورتیں مقصود تھیں جو محنت پسند ہوں اور خیالی دنیا سے سروکار رکھنے کے بجائے زندگی کا حقیقت پسند نظریہ رکھتی ہوں۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں ادب اور فن میں اس کے لیے اطمینان کا سامان کم تھا۔ اسی بنا پر شاعری اُس کے مشن کو تقویت پہنچانے سے قاصر تھی۔ اس نے شاعری کی ناکامی کو شاعر کی ناکامی پر محمول کیا۔ وہ جیسا کہتے ہیں ویسا کرتے نہیں۔ گویا ان کے قول و عمل میں تضاد ہوتا ہے اور یہ چیز گم راہ کن ہے اور عوام کے حوصلوں کو پست بھی کرتی ہے۔ لہٰذا اس کی ریاست میں ان کا داخلہ ممنوع ہے۔

افلاطون کے اس نوعیت کے تصورات ہمیشہ بحث طلب رہے اور مسلسل رد و قبولیت سے گزرتے رہے۔ اتنی صدیاں گزرنے کے بعد آج بھی کسی نہ کسی طور پر افلاطون ہمارے درمیان ایک نئے بُعد کے ساتھ یک دم آدھمکتا ہے اور بحث کا کوئی نیا دروازہ کھل جاتا ہے۔ Gorgias، Lysis، Ion، Symposium، Phaedrus اور Republic اس کی وہ شاہ کار تصانیف ہیں جن کی آب کسی دور میں بھی کم نہیں پڑی۔ فلسفے اور فن کی دنیا نے اسے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے لیکن اس کے بنیاد ساز انہ تصورات کی جدلیت میں ذہن و فکر کو سرگرم رکھنے اور دفاع کی قوت سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔

افلاطون سے قبل پیریکلیز کا عہد ادبی اعتبار سے عہدِ زرّیں کہلاتا ہے۔ اس عہد میں تخلیقی ادب اپنی بلندی پر تھا اور ڈرامائی فن نے کچھ ایسے معیار قائم کردیے تھے جو ارسطو سے لے کر موجودہ زمانوں تک موضوعِ بحث بنے ہوئے ہیں۔ افلاطون نے بھی انھیں کئی جگہ حوالے کے طور پر اخذ کیا ہے اور ارسطو نے نئے ڈرامائی فنی تدابیر کی تشکیل میں ان سے بھی روشنی اخذ کرنے کی سعی کی ہے۔ افلاطون لکھتا ہے:

''...جب کوئی اس قسم کا سوانگ بھرنے والا شریف زادہ ہمارے پاس آئے گا اور اپنی شاعری کا مظاہرہ اس کا مقصود ہوگا تو ہم اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے اور اس کی پوجا کریں گے جیسے وہ کوئی ولیڈ یار اور عجیب و غریب ہستی ہے لیکن ہم یہ بھی بتائیں گے کہ ہماری ریاست میں اسے ٹھہرنے یا رہنے کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ یہاں کا یہی قانون ہے۔ اسے ناراض کرنے

> کے بعد ہم اس پر پھولوں کی بارش کریں گے اور اسے کسی دوسرے شہر کے لیے رخصت کردیں گے... ہمیں ایسے شعرا اور قصہ گو چاہئیں جو نیکی کی ترغیب دیں۔ اس نصاب کو نمونتاً اپنے لیے مثال بنائیں جسے ہم نے اپنے سپاہیوں کی تربیت کے لیے تیار کیا ہے۔'' ('ری پبلک' کتاب III، ص398)

ظاہر ہے فوجیوں اور سپاہیوں کو ان کے پیشے کے مقتضیات کے لحاظ سے افلاطونی نصاب غالباً کافی سودمند ثابت ہوسکتا ہے لیکن ان اصولوں کے ادب و فن پر اطلاق کو کسی طرح صائب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ افلاطون نے ایک ہی چھڑی سے سب کو ہانکنے کی کوشش کی ہے۔ ہومر کو وہ ایک مثالی شاعر کہتا ہے کہ اس نے دیوتاؤں کی حمد و ثنا کی ہے اور معروف سورما ہستیوں کو پیش کیا ہے۔ اس بنا پر وہ اپنی ریاست میں اس کی شاعری کو شرفِ قبولیت بخشتا ہے۔ (حالانکہ ہومر پر دوسرے موقعے پر سخت تنقید بھی کی ہے) Republic, X 607 میں وہ واضح لفظوں میں یہ اعتراف کرتا ہے کہ فلسفہ اور شاعری کے مابین تنازعہ بہت پرانا ہے۔

ایک معنی میں افلاطون کی فکر خود تضاد کی شکار ہے۔ ایک طرف شاعری سے وہ اس لیے کد رکھتا ہے کہ اس کی اساس تخیل یا محض نقل پر ہے۔ جو حقیقت کو حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرسکتی۔ وہ شعرا سے حقیقت پسندی کا مدعی ہے، خود تصوریت عینیت (آئیڈیلزم) حقیقت پسندی کے منافی ہے۔ اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے وہ خود شاعرانہ میلان رکھتا تھا۔ اس کے نزدیک تمام موجوداتِ عالم اُس حقیقتِ مطلق کا عکس ہیں جس میں نہ کبھی کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے اور نہ اسے فنا ہے جب کہ تمام اشیائے کائنات متغیر بھی ہیں اور فانی بھی۔ فن کو بھی وہ فریب دہ کہتا ہے کیونکہ وہ حقیقت اولیٰ سے دو چند دور ہوتا ہے۔ اس لیے حقیقی صداقت نہ تو اس کی اساس ہے اور نہ وہ اسے پیش کرسکتا ہے۔ شعرا جو نقل کی نقل پیش کرتے ہیں وہ جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے۔ اسی لیے وہ معاشرے کے فلاحی مشن کے منافی ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ کسی بھی حقیقت یا شئے کی نقل ہمیشہ نامکمل ہوتی ہے۔ وہ کبھی اوریجنل کی برابری نہیں کرسکتی۔ ادب یا کوئی بھی فن جیسے مصوری، مجسمہ سازی وغیرہ محض مکرر تخلیق ہیں۔ یعنی جو عینی حقیقت کی محض نمائندگی کرتی ہیں۔ اس لیے افلاطون کی نظر میں وہ صرف تفریح کا ذریعہ ہیں اور محض تفریح کسی بھی بڑے مقصد

سے عاری ہوتی ہے۔ اس قسم کی نقلیں حقیقت سے دوری کو کم کرنے سے قاصر ہوتی ہیں کیونکہ وہ محض جزوی تخیلاتی پیکر ہیں اس عینی حقیقت کے، جن کی نمائندگی ان کا مقصود ہے۔ اس طرح فنی شہ پارے نہ تو کردار سازی کا مقصد پورا کرتے ہیں اور نہ ہی ریاست کی فلاح و بہبود کا مقصد ان سے پورا ہوتا ہے۔ یہی دو چیزیں افلاطون کے لیے انسانی جدوجہد اور مساعی کو جانچنے کی کسوٹیاں ہیں۔ افلاطون شاعری کے وسیع تر اثر اور شاعری کی غیر معمولی قوت سے پوری طرح آگاہ تھا۔ اس لیے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر چونکہ الوہی فیضان کے تحت شعر کہتا ہے اس لیے وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوتا، اس کی حیثیت ایک جنونی اور پیغمبر کے درمیان کی ہوتی ہے۔ وہ ION میں ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''تمام اچھے رزمیہ نگار اور غنائیہ شاعری کرنے والے شعرا نے اپنی فنکارانہ مہارت کے تحت از خود خوبصورت شاعری نظم نہیں کی بلکہ ایک غیبی فیضان کے تحت ان کے شاعرانہ وجدان میں تحریک پیدا ہوتی ہے اور ان کی زبان سے بے اختیار شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔ چونکہ ان کے خیالات فوری اور استدلال سے عاری ہوتے ہیں اس لیے سننے والوں پر ان کے خیالات کا الٹا اثر ہوسکتا ہے۔ اگر نیکی کو فروغ دینے کے مقصد پر اس قسم کی شاعری کی اساس ہوتو وہ حسن کے تئیں محبت کے لیے اکساسکتی ہے اور اعلیٰ سطح پر کردار سازی بھی کرسکتی ہے، لیکن کتنے ہیں جن کی شاعری ان مقاصد کو اپنا مشن بناسکتی ہے؟''

اس لیے وہ شاعری کے اثر کو انفراد اور اجتماع دونوں کے لیے خطرناک قرار دیتا ہے۔ افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ شعرا نیکی اور بدی میں تمیز کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے لیے یہ چیز تکلیف کی موجب ہے کہ بدی کے ہاتھوں نیکی کو مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ افلاطون کے عہد میں شعری صداقت Poetic justice کا سختی کے ساتھ خیال نہیں رکھا جاتا تھا۔ ان تجربات کے پیش نظر وہ ایک جگہ 'ری پبلک' میں لکھتا ہے:

> ''ان سے ہمیں یہی سیکھ ملتی ہے کہ بدکار جزا پاتے ہیں اور اکثر صحیح اور سچے لوگ پریشانی میں مبتلا ہوتے ہیں۔''

افلاطون کی ترجیح جذبے کی نسبت تعقل پر تھی۔ چونکہ شاعری عقل کے بجائے جذبے پر اثر انداز ہوتی ہے اس لیے وہ ہماری رہ نمائی کا منصب ادا نہیں کر سکتی۔ وہ صرف دانش کی صلاحیت ہی ہے جو بہترین اور محفوظ راہ کی نشاندہی کر سکتی ہے۔ شاعری عقل کو قیدی بنا لیتی ہے۔ وہ جذبات کے تموج کو دبانے کے بجائے انھیں ابھارتی ہے۔ ان کو مغلوب کرنے کے بجائے خود مغلوب ہو جاتی ہے جو بنی نوع انسان کے حق میں مسعود ہے نہ فلاح کا باعث۔

'فیڈرس' میں اس نے مختلف علوم و فنون سے تعلق رکھنے والی شخصیتوں کی درجہ بندی کی ہے شاعر کو فلسفی سے کم تر درجے پر ہی نہیں رکھا ہے بلکہ درج فہرست میں اس کا سب سے آخری یعنی چھٹا درجہ ہے۔ اس کی درجہ بندی کے مطابق: فلسفی کا مقام اوّل ہے کہ زیادہ سے زیادہ صداقت کا انھیں ادراک ہو جاتا ہے۔ دوسرا درجہ اس حاکم یا بادشاہ کے لیے مخصوص ہے، جو راست باز ہے تیسرے درجے پر سیاست داں، ماہر اقتصادیات یا کاروباری آتے ہیں، چوتھا درجہ ورزش کے شائقین کے لیے ہے، پانچویں پر پیغمبر اور مذہبی پیشوا کو رکھا گیا ہے۔ جب کہ سب سے آخری درجے پر شاعر یا وہ فن کار ہیں جن کا منصب نقالی ہے۔

افلاطون حقیقت کی تین قسمیں بتاتا ہے:

الف: قطعی یا بنیادی حقیقت، جو تصورات (آئیڈیاز)، خیالات اور پیکروں پر مشتمل ہوتی ہے۔
ب: ثانوی حقیقت، حاملِ وجود، بصری لفظ اور انسانی طبع کے ساتھ مخصوص ہے۔
ج: عکسی (حقیقت)، شعری تخلیق سے متعلق جو صرف ثانوی حقیقت کی نقل پر مبنی ہوتی ہے۔

اس طرح فن کے عمل کا انحصار نقالی پر ہے جس کی حیثیت نقل در نقل کی ہے۔ افلاطون نے ایک پلنگ کی مثال دیتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ایک شاعر یا مصور کسی کاٹھ کے پلنگ کو اپنا حوالہ بناتا اور اس کا نقشہ کھینچتا ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس نے پلنگ کا تصور کہاں سے اخذ کیا ہے۔ اس کے تجربے میں بڑھئی کے بنائے ہوئے کئی پلنگ آئے ہوں گے۔ ان بنانے والوں کے خیال کی بنیاد بھی کوئی آئیڈیا ہوگا۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی ایسا اعلیٰ یا مثالی پلنگ ہوگا جس سے انھوں نے اپنا تصور اخذ کیا ہے۔ اس طرح شاعر یا مصور اس پلنگ کے نقال ہیں جسے بنانے والوں نے مذکورہ مثالی پلنگ کی بنیاد پر تیار کیا تھا۔

سے عاری ہوتی ہے۔ اس قسم کی نقلیں حقیقت سے دوری کو کم کرنے سے قاصر ہوتی ہیں کیونکہ وہ محض جزوی تخیلاتی پیکر ہیں اس عینی حقیقت کے، جن کی نمائندگی ان کا مقصود ہے۔ اس طرح فنی شہ پارے نہ تو کردار سازی کا مقصد پورا کرتے ہیں اور نہ ہی ریاست کی فلاح و بہبود کا مقصد ان سے پورا ہوتا ہے۔ یہی دو چیزیں افلاطون کے لیے انسانی جدوجہد اور مساعی کو جانچنے کی کسوٹیاں ہیں۔ افلاطون شاعری کے وسیع تر اثر اور شاعری کی غیر معمولی قوت سے پوری طرح آگاہ تھا۔ اس لیے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر چونکہ الوہی فیضان کے تحت شعر کہتا ہے اس لیے وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوتا، اس کی حیثیت ایک جنونی اور پیغمبر کے درمیان کی ہوتی ہے۔ وہ ION میں ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''تمام اچھے رزمیہ نگار اور غنائیہ شاعری کرنے والے شعرا نے اپنی فنکارانہ مہارت کے تحت از خود خوبصورت شاعری نظم نہیں کی بلکہ ایک غیبی فیضان کے تحت ان کے شاعرانہ وجدان میں تحریک پیدا ہوتی ہے اور ان کی زبان سے بے اختیار شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔ چونکہ ان کے خیالات فوری اور استدلال سے عاری ہوتے ہیں اس لیے سننے والوں پر ان کے خیالات کا الٹا اثر ہو سکتا ہے۔ اگر نیکی کو فروغ دینے کے مقصد پر اس قسم کی شاعری کی اساس ہو تو وہ حسن کے تئیں محبت کے لیے اکسا سکتی ہے اور اعلیٰ سطح پر کردار سازی بھی کر سکتی ہے، لیکن کتنے ہیں جن کی شاعری ان مقاصد کو اپنا مشن بنا سکتی ہے؟''

اس لیے وہ شاعری کے اثر کو انفراد اور اجتماع دونوں کے لیے خطرناک قرار دیتا ہے۔ افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ شعرا نیکی اور بدی میں تمیز کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے لیے یہ چیز تکلیف کی موجب ہے کہ بدی کے ہاتھوں نیکی کو مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ افلاطون کے عہد میں شعری صداقت Poetic justice کا سختی کے ساتھ خیال نہیں رکھا جاتا تھا۔ ان تجربات کے پیش نظر وہ ایک جگہ 'ری پبلک' میں لکھتا ہے:

> ''ان سے ہمیں یہی سیکھ ملتی ہے کہ بدکار جزا پاتے ہیں اور اکثر صحیح اور سچے لوگ پریشانی میں مبتلا ہوتے ہیں۔''

افلاطون کی ترجیح جذبے کی نسبت تعقل پر تھی۔ چونکہ شاعری عقل کے بجائے جذبے پر اثر انداز ہوتی ہے اس لیے وہ ہماری رہ نمائی کا منصب ادا نہیں کرسکتی۔ وہ صرف دانش کی صلاحیت ہی ہے جو بہترین اور محفوظ راہ کی نشاندہی کرسکتی ہے۔ شاعری عقل کو قیدی بنالیتی ہے۔ وہ جذبات کے تموج کو دبانے کے بجائے انھیں ابھارتی ہے۔ ان کو مغلوب کرنے کے بجائے خود مغلوب ہوجاتی ہے جو بنی نوع انسان کے حق میں مسعود ہے نہ فلاح کا باعث۔

'فیڈرس' میں اس نے مختلف علوم وفنون سے تعلق رکھنے والی شخصیتوں کی درجہ بندی کی ہے شاعر کو فلسفی سے کم تر درجے پر ہی نہیں رکھا ہے بلکہ درج فہرست میں اس کا سب سے آخری یعنی چھٹا درجہ ہے۔ اس کی درجہ بندی کے مطابق: فلسفی کا مقام اوّل ہے کہ زیادہ سے زیادہ صداقت کا انھیں ادراک ہوجاتا ہے۔ دوسرا درجہ اس حاکم یا بادشاہ کے لیے مخصوص ہے، جو راست باز ہے تیسرے درجے پر سیاست داں، ماہر اقتصادیات یا کاروباری آتے ہیں، چوتھا درجہ ورزش کے شائقین کے لیے ہے، پانچویں پر پیغمبر اور مذہبی پیشوا کو رکھا گیا ہے۔ جب کہ سب سے آخری درجے پر شاعر یا وہ فن کار ہیں جن کا منصب نقالی ہے۔

افلاطون حقیقت کی تین قسمیں بتاتا ہے:

الف: قطعی یا بنیادی حقیقت، جو تصورات (آئیڈیاز)، خیالات اور پیکروں پر مشتمل ہوتی ہے۔

ب: ثانوی حقیقت، حاملِ وجود، بصری لفظ اور انسانی طبع کے ساتھ مخصوص ہے۔

ج: عکسی (حقیقت)، شعری تخلیق سے متعلق جو صرف ثانوی حقیقت کی نقل پر مبنی ہوتی ہے۔

اس طرح فن کے عمل کا انحصار نقالی پر ہے جس کی حیثیت نقل درنقل کی ہے۔ افلاطون نے ایک پلنگ کی مثال دیتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ایک شاعر یا مصور کسی کاٹھ کے پلنگ کو اپنا حوالہ بناتا اور اس کا نقشہ کھینچتا ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس نے پلنگ کا تصور کہاں سے اخذ کیا ہے۔ اس کے تجربے میں بڑھئی کے بنائے ہوئے کئی پلنگ آئے ہوں گے۔ ان بنانے والوں کے خیال کی بنیاد بھی کوئی آئیڈیا ہوگا۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی ایسا اعلیٰ یا مثالی پلنگ ہوگا جس سے انھوں نے اپنا تصور اخذ کیا ہے۔ اس طرح شاعر یا مصور اس پلنگ کے نقال ہیں جسے بنانے والوں نے مذکورہ مثالی پلنگ کی بنیاد پر تیار کیا تھا۔

افلاطون کا یہ تصور سماجی اور مابعدالطبیعیاتی اساس کا حامل ہے۔ شعرا کے تخیلاتی پیکروں کو وہ صریحاً واہموں سے تعبیر کرتا ہے جو صداقت اور حقیقت سے کافی بعید ہوتے ہیں۔ اس طرح شاعری کا انحصار التباسات پر ہے۔ شاعر جو کچھ نقل کرتا یا نظم کرتا ہے وہ بنیادی حقیقی وجود سے بے خبر ہوتا اور اس کے صرف مظہر سے واقف ہوتا ہے۔ اس لیے التباس کی کوئی سماجی بنیاد نہیں ہوتی سو وہ ایسے احساسات کے محرک ہوتے ہیں جنھیں باعثِ شرم کہا جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے 'ہمیں ایسے قصہ نویسوں اور ساتھ ہی دوسروں پر بھی بندش لگانی چاہیے اور انھیں یہ بتانا چاہیے کہ اپنی تحریر میں وہ کتنے جھوٹے ہیں اور وہ مستقبل کے جنگجوؤں کو کتنا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہومر اور ہیسیڈ جیسے اہم شعرا کو بھی نوجوانوں کو گم راہ کرنے کی اجازت نہیں ہونی چاہیے۔ ان شعرا نے خدا/دیوتاؤں کی غیر حقیقی تصویرکشی کی ہے۔ انھیں شہوت پرست کے طور پر پیش کیا ہے اور بے درد اور منتقم بتایا ہے۔ اسی لیے شاعری سے ملنے والی تفریحی مسرت کتنی بھی اعلیٰ قسم کی ہو، افلاطون کی میزانِ قدر میں وہ ادنیٰ حیثیت رکھتی ہے۔ 'ری پبلک' میں اس نے یہ واضح کیا ہے کہ:

> ''ہمیں ان فن کاروں پر توجہ دینی چاہیے جو اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے نیک ہیں اور جو فطرت اور تکمیل کے حسن کو پیش کرتے ہیں تاکہ وہ نوجوان جو ایک صحت افزا مقام پر رہائش پذیر ہیں ان سے مسلسل اچھا اثر قبول کریں۔ شاعرانہ صداقت اعلیٰ درجے کی صداقت ہو اسے مثالی عدل، نیکی اور حسن جیسی اقدار کا بہتر نمونہ پیش کرنا چاہیے۔''

افلاطون نے 'ری پبلک' میں تفصیل کے ساتھ ڈرامائی فن پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ڈرامائی فن کے بارے میں اس کے وہی خیالات ہیں جن کا اظہار اس نے شاعری کے بارے میں مختلف مقامات پر کیا ہے۔ شاعری کی طرح ڈرامہ بھی جذبات کو متاثر کرتا ہے۔ وہ بھی نقل کی نقل ہے اور الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی نظر میں ڈرامے میں جو چیز انتہائی ناگوار اور قابلِ اعتراض ہے وہ یہ کہ ایک ہی اسٹیج پر اور ایک ہی وقت میں اعلیٰ اور ادنیٰ جبلتوں کو ایک ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس کے باعث ناظرین میں وہ ادنیٰ جبلتیں بیدار ہوتی ہیں جن کا تعلق

غرور، شہوت اور دھوکے بازی سے ہے۔ اس قسم کا منفی اثر ڈرامائی کردار نبھانے والے افراد پر بھی پڑتا ہے۔ وہ مسخرے، جرائم پیشہ، رقیب اور عیار کا کردار نبھاتے نبھاتے ویسی ہی بدکاری ان کی فطرت کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس کے برعکس جب وہ عقل مند، حوصلہ مند اور نیک انسانوں کے کردار ادا کرتے ہیں تو بھی زیادہ سودمند اس لیے نہیں ہوتا کہ عاقل اور سکین مزاج کی نقل اتنی آسان نہیں ہوتی۔ یوں بھی انسان کا جھکاؤ حرص کی طرف زیادہ ہوتا ہے، موعظت اور نصائح کی طرف کم۔

ڈرامہ بھی تعقل کے بجائے جذبات پر زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ایک معصوم اور خدا سے ڈرنے والے انسان کی زندگی میں جب مصیبتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے تو وہ بہادری کے ساتھ اس کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے لیکن دل ہلا دینے والے منظر کو دیکھ کر لازماً اس انسان کے قدم ڈگمگا سکتے ہیں اور اس کی آنکھیں بھیگ سکتی ہیں۔ جب کہ ڈرامائی واردات محض ایک جھوٹی نقل ہے، جس پر رونا یا تاسف کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انھیں بنیادوں پر وہ کامیڈی اور ٹریجڈی پر بھی سخت قسم کی تنقید کرتا ہے۔ شعرا کو اپنی مثالی ریاست سے جلاوطن کرنے کے پیچھے بھی اس کا یہی اخلاقی نظریہ کام کرتا ہے۔

O

ادب کا استادِ اوّل: ارسطو

(384 تا 322 ق۔م)

ارسطو ایک عظیم فلسفی اور سائنس داں تھا۔ نکو ماکس نامی ایک شاہی طبیب کے گھر پیدا ہوا۔ 367 ق۔م میں جب وہ صرف 17 برس کا تھا۔ افلاطون کی دانش گاہ کا رکن بن گیا۔ جہاں اس نے بیس برس تک افلاطون سے ذہنی تربیت حاصل کی۔ وہ اس اکادمی کا ایک ممتاز طالب علم ہی ثابت نہیں ہوا بلکہ اس کی بہترین تحقیقی بصیرت کو بھی یہیں جلا ملی اور بعدازاں اکادمی ہی میں درس وتدریس کے کام میں مشغول ہوگیا۔

افلاطون کی موت کے بعد 347 ق م میں اس نے افلاطونی دانش گاہ کو خیر باد کہہ دیا۔ ارسطو کے ساتھ اس کا ہم مکتب زینوکریٹس بھی تھا ایتھنز سے نکل کر انھوں نے ٹروڈ میں اسوس نام کے مقام پر سکونت اختیار کرلی۔ یہاں اس کے ہم مکتب اراسٹس اور کورسکس جیسے احباب پہلے سے موجود تھے۔ اتارنس کا حکمراں ہرمیاس ان کا سرپرست تھا جسے افلاطونی فلسفے اور تصورات سے گہری دلچسپی تھی۔ بعدازاں تھیوفراسٹس (372 تا 287 ق م) کے اصرار پر اس نے اسوس کو بھی خیر باد کہہ دیا اور لیس بوس منتقل ہوگیا جہاں وہ دو برس تک رہا یہاں اس کے تحقیق ومطالعے کے موضوع بحری حیاتیات اور طبیعی تاریخ کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں۔ اسی دوران ہرمیاس کی

متبنیٰ لڑکی پِتھیاس سے اس کی شادی ہوگئی اور وہ عملی سیاست میں دلچسپی لینے لگا۔ 342 ق م میں مقدونیہ کے فلپ دوم کی دعوت پر وہ پیلا جا کر اس کے بیٹے سکندر کا اتالیق بن گیا۔

سکندر سے نظریاتی اختلاف کے باعث استاد و شاگرد کا رشتہ قائم نہ رہ سکا۔ بالآخر ایتھنز کی راہ لی اور وہاں لائی سیم نام سے ایک علاحدہ دانش گاہ قائم کرلی۔ ایتھنز میں اس نے منطق، اخلاق، فلسفہ، مابعد الطبیعیات، شاعری، طبیعیات، حیوانیات، سیاسیات اور خطابت وغیرہ—میدانوں میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔ یہیں اس نے Ethics, Poetics' اور Politics جیسے اہم کام مکمل کیے۔

ارسطو، افلاطون کا سب سے مقرب اور ذہین شاگرد تھا۔ وہ اسے اپنی دانش گاہ کا ذہن کہا کرتا تھا مگر بعض تصورات کے لحاظ سے دونوں میں اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ ارسطو، کا اندازِ نظر تحلیلی، قدرے سائنسی، قدرے نفسیاتی تھا جب کہ افلاطون اپنے اخلاقی اور مثالیت کے نظریے کا اطلاق سارے علوم و فنون اور زندگی کے مختلف شعبوں پر کرتا ہے۔ اس کے اصولوں میں ادعائیت اور سخت گیری تھی۔ ارسطو نے معروضات یا اشیا اور مجرّ Concrete مواقع کی تحقیق اور نتائج کے استنباط پر زور دیا۔ اس کے طریقہ کار میں معروضیت اور منطق کا پہلو حاوی تھا۔ بعض مفکرین کا یہ بھی خیال ہے کہ افلاطون کا قائم مقام بننے کے لیے اسپیو سپس نے یہ مشہور کردیا تھا کہ ارسطو، افلاطون کے نظریات کا مخالف ہے جب کہ ارسطو نے اپنی کسی تحریر میں افلاطون کے خیالات کی تردید نہیں کی۔

شعریات میں اس کا نقشِ اوّل اپنی تقدیم کے باوصف لازوال حرکت کا سرچشمہ ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس اور شکاگو اسکول سے وابستہ نقادوں کے یہاں اس کی تعبیروں کا ایک جہانِ دیگر آباد ہے۔ ارسطو نے کل 400 کتابیں تصنیف کی ہیں جن کے موضوعات انسانی علم، اور انسانی تفاعل سے عبارت ہیں اور تقریباً ہر تصنیف اس کی تحقیقی، تنقیدی اور سائنسی ادراک و فہم کا بیش بہا نمونہ ہے۔ ان کتابوں میں سے کم ہی زمانے کی دست برد سے بچ پائی ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے The Poet نام سے ایک مکالمہ بھی لکھا تھا اور The Poetics کی جلد دوم بھی لکھی تھی جس میں جلد اوّل کے بعض تصوراتِ فن کی

وضاحت تھی۔ ان تصنیفات و رسائل کا شمار بھی تلف شدہ و گم شدہ اثاثے میں کیا جاتا ہے۔

دانتے نے ارسطو کو ہر صاحبِ علم کا استاد قرار دیا ہے اور ایلیٹ کے نزدیک وہ استادِ ہمہ وقت ہے۔ ارسطو، افلاطون کی طرح بنیادی طور پر فلسفی تھا۔ اس نے شاعری اور دوسرے فنون پر فلسفیانہ غور وفکر سے کام ضرور لیا لیکن ایک کو دوسرے پر ترجیح دینے کی کوشش کی اور نہ معروضیت کا دامن ہاتھ سے جانے دیا۔ اس نے جمالیاتی نقطۂ نظر سے شاعری کے بارے میں ایک جچی تلی رائے قائم کی۔ افلاطون کے شاعری مخالف تصور کی تائید کرنے کے بجائے شاعری کا پورے استدلال کے ساتھ دفاع کیا۔ اس کی شہرۂ آفاق تصنیف Poetics (شاعری کا فن) ایک مختصر رسالہ ہے جس میں اختصار کے ساتھ مختلف ضروری امور پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ہر صنف کی جس طور پر معیار بندی کی ہے اس کی معنویت آج بھی برقرار ہے۔ ارسطو کا خاص موضوع شاعری اور ڈرامے کا فن ہے جس کی بنیاد پر وہ ایک مستحکم ادبی تھیوری وضع کرتا ہے۔

افلاطون کی پیروی میں وہ شاعری اور دوسرے فنون کو نقل و نمائندگی کا نام دیتا ہے۔ لیکن وہ افلاطون کے عکسی تصور کا اطلاق کرتا ہے اور نہ اس کا کہیں ذکر کرتا ہے اور نہ افلاطون کا یا افلاطون کے تصور کا نام لے کر اسے مسترد کرتا ہے۔ وہ تو بس یہ کہتا ہے کہ شعرا اور فن کار اشیا و اعمال کی نقل/نمائندگی درج ذیل تین طریقوں میں سے کسی ایک طریقے سے کرتے ہیں:

1- اشیا جیسی ہیں یا تھیں

2- یا جیسا کہ ان کے بارے میں کہا گیا ہے یا سوچا گیا ہے

3- یا جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔

گویا پہلی شق کے اعتبار سے حقیقت پسندانہ طریقہ ہے۔ دوسرا وہ تصور ہے جسے عمومیت کی سند حاصل ہے اور تیسرا وہ طریقہ ہے جس کے تحت اشیا کو مثالی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے شاعری یا فن میں نمائندگی سے ایک خاص قسم کا لطف میسر آتا ہے۔ نقل یا نمائندگی، قدرت کی ودیعت کردہ ایک جبلت ہے جو خلقی اور پیدائشی ہوتی ہے۔ شاعر کو قدرت نے آہنگ کا ایک خاص شعور عطا کیا ہے جس کا ظہور فن پارے کے عروضی نظام میں ہوتا ہے۔ شاعر جو صداقت پیش کرتا ہے وہ آفاقی اور دائمی نوعیت کی ہوتی ہے۔ شاعر، مورخ نہیں ہوتا جس کا کام

واقعاتِ ماضیہ کو مرتب کرتا ہے جب کہ شاعر تخیل کی صلاحیت کو بروئے کار لاتا اور امکانی واقعات نظم کرتا ہے یعنی جو کہیں بھی کبھی بھی کسی کے ساتھ بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ اس طرح حقیقت ایک نئی حقیقت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ شاعری کو بھی اس معنی میں وہ زیادہ فلسفیانہ اور اعلیٰ درجے کا فن قرار دیتا ہے۔

ارسطو شاعری کو نمائندگی یا نقالی کا فن قرار دیتے ہوئے نقل کی دو قسمیں بتاتا ہے۔ اچھے انسانوں کے نفیس اعمال کی نقل جو رزمیہ میں ملتی ہے اور المیہ کا جو منصب ہے یا بدکار انسانوں کے ادنیٰ اعمال کی نقل، جو طنز و ہجا کے فن میں ملتی ہے جس کا تعلق طربیہ سے ہے۔ اس طرح رزمیہ اور المیہ، طنز و ہجا کے فن اور طربیہ سے مرتبے میں اعلیٰ ہیں۔ لیکن ارسطو یہ کہہ کر رزمیہ اور المیہ میں ایک حدِ فاصل بھی قائم کر دیتا ہے کہ المیہ، رزمیہ سے برتر ہے کیونکہ موسیقی، تاثر آفرینی اور تنظیم و تضبیط کی جو صورت المیہ میں ملتی ہے رزمیہ کے طریق کار اور حدود سے وہ بالاتر ہے۔ ارسطو نے المیہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''المیہ میں جس عمل کی نقل کی جائے وہ سنجیدہ، مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو۔ اس کے مختلف حصوں کی زبان فن کارانہ ترصیع سے مزین ہو۔ اس کی ساخت بیانیہ ہونے کے بجائے ڈرامائی ہو۔ اس میں ترحم اور خوف کے جذبات پیدا کرنے والے مناظر تزکیے کا باعث ہوں۔''

ارسطو نے ڈرامائیت کی قید اس لیے عائد کی کہ رزمیہ کے بعض عناصر المیہ میں اور المیے کے بعض عناصر رزمیے میں پائے جاتے ہیں۔ جو چیز ان دونوں میں حدِ فاصل قائم کرتی ہے وہ اس کی ساخت ہے۔ المیہ میں اسٹیج کرافٹ، موسیقی، کورس کا عمل، ترحم اور خوف کے جذبات کی تطہیر کا خاص مقام ہے۔ رزمیہ اپنی بیانیہ ہیئت کے باعث وسیع تر آزادیوں سے متصف صنف ہے۔ جب کہ المیہ میں ابتدا، وسط اور انتہا کی شرط اسے ایک منضبط اور جامع تنظیم عطا کرتی ہے۔

ارسطو کے نزدیک المیہ چھ اجزا پر مشتمل ہوتا ہے:

(1) پلاٹ (2) کردار (3) خیال (4) تلفیظ (ڈکشن) (5) غنا و موسیقی (6) منظر

پلاٹ جسے ارسطو 'حوادث کی تنظیم' کا نام دیتا ہے المیہ کا سب سے اہم حصہ ہے۔ المیہ

آدمی کی نہیں بلکہ اس سے وارد ہونے والے اعمال اور زندگی کی نقل ہے۔ کردار کے بغیر بھی المیہ ممکن ہے لیکن پلاٹ کے بغیر اس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ خیال افراد کے ذہنی اور جذباتی ردہائے عمل کو نمایاں کرنے والا جزو ہے۔ تلفیظ، موسیقی اور منظر المیہ کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے معاون اجزا ہیں۔ واقعات کو ایک خاص نظم مہیا کرنے اور انھیں منطقی ترتیب کے ساتھ پیش کرنے کا نام پلاٹ ہے۔ اسی لیے ارسطو ایک ہی پلاٹ میں کئی Episodes 'مضمونوں کی شمولیت کا قائل نہیں تھا۔

پلاٹ کے فن کارانہ تنظیم کے تصور میں درج ذیل تین وحدتوں کا خاص کردار ہے۔

وحدتِ عمل

اس کے تحت ہیرو کی زندگی میں واقع ہونے والا ہر عمل پیش کش کے لائق نہیں ہوتا۔ وہی اعمال اہمیت رکھتے ہیں جو ایک دوسرے سے مربوط ہوں اور ایک کل کے طور پر ظہور میں آئیں۔ مختلف اجزا کے مابین اتصال و پیوستگی ایسی ہونی چاہیے کہ ان میں سے اگر کسی ایک جز کو نکال دیا جائے یا اس کا مقام بدل دیا جائے تو سارا شیرازہ ہی تتر بتر ہو سکتا ہے۔ انسانی زندگی یا ڈرامائی ہیرو کی زندگی میں بہت سے اعمال ہو سکتے ہیں لیکن پلاٹ کو ایک نامیاتی نظم دینے کے لئے اسے کسی ایک عمل ہی پر بنیاد رکھنا چاہیے۔ اسی طرح پلاٹ میں شامل واقعات کا صرف ایک فرد ہی سے واسطہ ہونا چاہیے نہ کہ ایک سے زیادہ افراد سے۔

اس طور پر عمل کے معنی اسٹیج پر رونما ہونے والے کارہائے نمایاں واقعات یا جسمانی سرگرمیوں کے نہیں ہیں بلکہ یہ ایک داخلی عمل ہے جس کا ظہور خارجی سطح پر 'کرنے' کی شکل میں ہوتا ہے۔ بچر نے اسے نفسی قوت سے تعبیر کیا ہے جو باہر کی طرف رو بہ عمل ہوتی ہے اور دانتے نے اسے روح کی حرکت کا نام دیا ہے۔

وحدتِ زماں:

ارسطو نے اسٹیج کے تقاضوں کو ذہن میں رکھ کر یہ تصور قائم کیا تھا کہ المیہ کو سورج کی ایک

گردش تک محدود رہنا چاہیے۔ اس مدت میں خفیف ہی سا اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ قدیم نقادوں نے بھی ایک اچھے المیہ پلاٹ کے لیے وحدتِ زماں کی پابندی کو ضروری خیال کیا اور اس تصور کو خاص اہمیت دی کہ کسی واقعے کی چوبیس گھنٹوں کی مدت یا زندگی میں رونما ہونے والا کوئی ایک واقعہ یا ایک سے زیادہ واقعات میں سے انتخاب کرنا ضروری ہے۔ ارسطو نے 'سورج کی ایک گردش' کی بات ضرور کہی ہے لیکن کہیں اس پر اصرار نہیں کیا ہے۔

وحدت مکاں:

ارسطو کے بعد اسٹیج کے تقاضوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ تصور قائم کیا گیا کہ المیاتی واقعہ اور منظر کے درمیان ایک مضبوط رشتہ ہونا چاہیے جو ایک دوسرے کی توثیق کرے اور ایک دوسرے کو تقویت پہنچائے۔ بار بار منظر بدلنے یا مقامات بدلنے سے جہاں اسٹیج کے لیے تنظیمی مسئلہ پیدا ہوسکتا ہے وہیں پلاٹ کے نظم وضبط اور چستی و یونگی بھی متاثر ہوسکتی ہے۔ ارسطو کے لیے المیہ میں بہرسطح جمالیاتی ہم آہنگی کو قائم رکھنے والی قدر کی خاص قیمت تھی۔ ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ارسطو کے بعد کے نقادوں نے یہ تصور قائم کیا تھا۔

سادہ پلاٹ میں صورتِ حال کی تبدیلی کم واقع ہوتی ہے۔ ارسطو نے ہومر کی نظم 'ایلیڈ' کو سادہ پلاٹ سے تعبیر کیا ہے۔ پلاٹ میں تبدیلیٔ حالات Reversal of the situation (ارسطو کے اصطلاح میں Peripeteia اور دریافت Discovery (ارسطو کی اصطلاح میں Anagnorsis) کے مراحل اسے پیچیدہ بنا دیتے ہیں۔ تبدیلیٔ حالات سے مراد منشا کے عین خلاف صورتِ حال کا واقع ہونا، یا نا سمجھی سے کوئی عمل سرزد ہوجانا یعنی ایک ایسا عمل جو خود اپنے مقصد کے خلاف نتیجہ پیدا کرنے کا باعث بنے۔ دریافت کے معنی عدم واقفیت کا واقفیت میں بدل جانا۔ مرکزی کردار یا کرداروں پر حقائقِ خفتہ یا رازہائے سربستہ کا انکشاف، دریافت کہلاتا ہے۔

المیہ میں حقائق سے لاعلمی، کردار کو اپنے بدانجام تک لے جاتی ہے۔ اسی لیے دریافت، عین منتہا Climax: یا حل وگرہ کشائی Denouement کے مراحل میں واقع ہوتی ہے۔

ارسطو دریافت کی چار اقسام کا ذکر کرتا ہے۔

1- قدرتی یا کسی زخم کے نشانات یا کسی دوسری خارجی شے جیسے تعویذ یا گلے کا ہار وغیرہ سے اچانک دریافت کا عمل میں آنا۔ ارسطو کے نزدیک اس نوع کی دریافت ہی زیادہ مستعمل ہے کیونکہ اس میں طباعی کا دخل کم ہوتا ہے۔ زیادہ فن کارانہ طریقہ وہ ہے کہ اشاروں اور نشانیوں کا استعمال تو کیا جائے لیکن اسرار میں ناگہانی پن قائم رہے جس پر بہ آسانی اتفاقی کا اطلاق کیا جا سکے۔

2- وہ صورت جب کوئی کردار خود اپنی زبان سے اپنی پہچان ظاہر کرتا ہے۔ ارسطو اس عمل کو بھی غیر فنکارانہ اور مصنوعی بتاتا ہے کیونکہ اس قسم کی صورت بہ مشکل ہی پلاٹ سے از خود نمو پاتی ہے۔

3- وہ صورت جب کسی خبر یا واقعے کو دیکھ کر ایک دم حافظے میں کسی معطل یاد کا حرکت میں آ جانا۔ اس نوع کا عمل بھی دریافت وانکشاف سے عبارت ہے۔

4- کسی مخصوص صورتِ حال، واقعے یا شخص وغیرہ کو دیکھ کر استدلال کی بنیاد پر نتیجہ اخذ کرنا۔ ارسطو اس ضمن میں ڈراما چیوفوری کی مثال دیتا ہے:

"مجھ جیسا ہی کوئی آیا ہے اور یسٹس کے علاوہ کوئی اور مجھ جیسا نہیں ہے۔ اس لیے یہ اوریسٹس ہی ہے جو آیا ہے۔"

ارسطو دریافت کی پانچویں قسم بھی بتاتا ہے جو مختلف افراد کے باطل مباحثے اور استدلال سے نمو پاتی ہے۔ اس کے نزدیک یہ شق بھی مصنوعی ہے۔ اولاً دریافت وہی فطری اور موزوں ہے جو از خود پلاٹ کی منطقی رو سے ظہور پائے اور جو نتیجہ ہو قرینِ قیاس واقعات کا۔ اس صورت میں مصنوعی نشانیوں اور اشاروں کے بہانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ The Winter's Tale (شیکسپیئر) میں اس نوعیت کی دو موزوں مثالیں ہیں:

پہلے مرحلے میں پیروڈٹا کی شناخت اور دوسرے مرحلے میں جب پولکسینیز پر یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ پیروڈٹا درحقیقت لیونٹیس کی بیٹی ہے۔

ارسطو اپنے آخری تجزیے میں پلاٹ کو دو حصوں میں منقسم کرتا ہے:

پیچیدگی کے ثانیوں میں واقعات/وقوعوں کی گرہیں الجھتی چلی جاتی ہیں اور سامع کا

جذبہ تجسس یک دم حرکت میں آجاتا ہے۔ جو خوف و حیرت کی مخلوط کیفیات سے مملو ہوتا ہے۔

پیچیدگی کی گانٹھ: Knot گرہ کشائی کے مرحلے پر اچانک کھل جاتی ہے مغالطے دور ہوجاتے ہیں اور رازہائے سربستہ افشا ہوجاتے ہیں۔

پیچیدگی ابتدائے کار سے اُس مرحلۂ گریز: Turning point تک کے پورے عمل پر مشتمل ہوتی ہے جو بالآخر کسی بد یا خوش انجام سے عبارت ہوتا ہے۔ پیچیدگی کے برخلاف گرہ کشائی کا مرحلہ، گریز سے انجام و اختتام تک پھیلا ہوتا ہے۔ پیچیدگی کو بالعموم عمل بہ ارتقا Rising action اور گرہ کشائی کو عمل بہ انحطاط: Falling action سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

شیکسپیئر کے طربیہ A Midsummer Night's Dream میں گرہ کشائی اخیر میں معاشقے کی ساری الجھنوں کے رفع دفع ہونے سے لےکر بعدازاں جشنِ شادی تک کے متواتر وقوعوں پر مشتمل ہے۔ Major Barbara (برناڈشا) کی تیسری فصل میں گرہ کشائی کا عمل واقع ہوتا ہے۔ دوسری فصل کے آخر میں منتہا کے مرحلے پر انڈرشیفٹ جس ایقان و عتماد کو خاک میں ملا دیتا ہے۔ تیسری فصل میں بار بار ایک نئے ایقان سے اس کی تلافی کرلیتا ہے۔

ٹریجڈی کا خاص مقصد ترحم اور خوف کے جذبات کو مشتعل کرنا ہے۔ المیہ ہیرو اپنے اعمال کے ذریعے ناظرین میں اس طرح کا اثر قائم کرتا ہے۔ ارسطو ہیرو کے لیے کہتا ہے کہ وہ آدمی جو نمایاں طور پر صحیح اور نیک نفس ہے تاہم بدقسمتی اس کے آڑے آجاتی ہے اس لئے نہیں کہ اس نے کوئی غلط یا برا کام کیا ہے بلکہ اس لیے کہ اس سے ناسمجھی یا کسی ترغیب کے دباؤ میں کوئی غلطی سرزد ہوتی ہے اور وہ اپنے بدانجام کو پہنچتا ہے۔ اس کی بدقسمتی، ترحم کا جذبہ اور اس کی نیک نفسی ہمارے اندر خوف کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔

آدمی بدلتی ہوئی صورتِ حال کی روشنی میں اپنے عمل کا تعین کرتا ہے۔ کردار اور خیال: Thought دونوں ہی آدمی کے عمل کی راہ طے کرتے ہیں۔ اس عمل کی تان بالآخر کسی ناکامی یا کامیابی پر ٹوٹتی ہے۔ خیال، ارسطو کے لفظوں میں وہ قوت ہے جو کسی طے شدہ صورتِ حالات میں ممکن و معقول کے بارے میں رہ نمائی کرسکے اور کردار وہ ہے جو اخلاقی مقاصد ظاہر کرتا ہے کہ ایک آدمی کس نوع کی اشیاء کو قبول یا رد کرتا ہے ان معنوں میں کردار میں انسانی ارادے،

جذبے اور عقلی قوتیں بھی شامل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کردار ہی داخلی ذات کا مظہر ہوتا ہے۔

انسان ہمیشہ جذبے اور استدلال کی باہمی کشمکشوں میں گرفتار رہتا ہے۔ کبھی جذبہ بلکہ ہیجانی جذبہ اس پر محیط ہوجاتا ہے اور کبھی عقل اسے اپنا پابند کرلیتی ہے۔ اس طور پر عمل ان دونوں نشانات کے مابین حرکت کرنے اور نتیجے کی صورت میں بیرونی سطح پر وقوع پذیر ہونے سے عبارت ہے۔ ارسطو، کے مطابق عمل کی نمائندگی کے بالمقابل کردار کی حیثیت ضمنی ہے۔ اصلاً کلاسیکی مدرسۂ فکر کا اصرار عمل پر ہے جبکہ رومانیوں نے عمل کی نسبت کردار اور تلفیظ: Diction پر زور دیا ہے۔ ارسطو اکثر اخلاق واقدار کی روشنی میں المیہ ہیرو کے اوصاف، عمل اور میلان کا جائزہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ وحدت Unity، تضبیط ونفاست Decorum اور جذباتی توازن واعتدال پر ترجیح اس کے اخلاقی منصب ہی پر گواہ ہے۔

ارسطو، خوف اور رحم کے جذبات کو متعلق وملزوم بتاتا ہے۔ جس انسان میں خوف پیدا نہیں ہوتا اس میں جذبۂ رحم کی بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ خوف ایک ایسا عنصر ہے جو رحم کا ثمنیٰ بھی ہے اور خوف رحم کو ایک معنی عطا کرتا ہے۔ خوف ایک طاقتور جذبے کی طرح رحم کی کوکھ سے جنم لیتا اور خوف کی جگہ لے لیتا ہے۔ بوطیقا میں بھی ارسطو کہتا ہے کہ رحم اس شخص کو مصیبت میں گرفتار دیکھ کر رونما ہوتا ہے جو اپنے کسی فطری عیب، اتفاقی غلطی یا لاعلمی کی وجہ سے بدانجام کو پہنچتا ہے (گوکہ کئی یونانی اور بعد کے المیے اس زمرے میں نہیں آتے) المیہ ہیرو اگر طبعاً بد ہے تو اس کا زوال جذبۂ ہمدردی کو متحرک نہیں کرسکتا اس کے برخلاف وہ نیک ہے تو اس کی بدحالی، اخلاقی اعتبار سے گم راہ کن اور نادرست کہلائے گی۔ اس لیے ارسطو اس بات پر زور دیتا ہے کہ المیہ ہیرو نیک تو ہو لیکن مثالی نیک نہ ہو، اس کے زوال کا باعث وہ خود ہو یعنی وہ ایسی غلطی کا مرتکب ہو جو اس سے بھول میں سرزد ہوگئی ہو۔ اس طور پر ارسطو، المیہ ہیرو کے انجام کا ایک اخلاقی جواز بھی مہیا کردیتا ہے جو رحم اور خوف کے جذبات کے تزکیے اور اخراج کا جواز بھی ہے۔

ارسطو Poetics میں لکھتا ہے کہ وہ ہومر ہی ہے جس نے سب سے پہلے مضحک چیزوں میں ڈرامائی عنصر پیدا کیا۔ بعدازاں اسی صورت نے طربیہ کی شکل اختیار کرلی۔ مارگی ٹیز اس کی وہ طنزیہ نظم ہے جس میں طربیہ کے ابتدائی نقوش محفوظ ہیں بہ قول ارسطو اس نظم کا طربیہ سے وہی

تعلق ہے جو الیڈ اور اوڈیسی کا المیہ سے ہے۔ برخلاف اس کے اکثر ناقدین یہ بھی کہتے ہیں کہ طربیہ تناسلی نغموں Phallic Songs کا مرہون ہے تو المیہ کا ماخذ ڈایونسس کی تعظیم وتکریم میں گائے جانے والے وہ دسرمی گیت ہیں جنھیں طائفہ ناچتے ہوئے گاتا تھا یہ نغمات انسان کے جنسی و وحشی ہیجانات کو برانگیخت کرنے کی زبردست صلاحیت رکھتے ہیں۔

ارسطو کی نظر میں المیہ محض رزمیہ ہی پر فوقیت نہیں رکھتا بلکہ دیگر فنون میں سب سے ممتاز، شاندار اور نمائندہ تر ہے اور طربیہ کی عین ضد ہے۔ یہ تضاد نہ صرف موضوع، برتاؤ، کردار سازی اور فضا میں نمایاں دکھائی دیتا ہے بلکہ انسانوں کے مطالعہ میں بھی تہ نشست ہے۔ ارسطو، انسانوں کو اخلاقی سطح پر نیک اور بد کے خانوں میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ اس کے قول کے مطابق فنون میں نقل یا نمائندگی کے تین واضح طریقے ہیں:

1- انسانوں کو اصل سے بہتر بنا کر پیش کرنا۔
2- انسانوں کو ان کی اصل حالت اور وضع میں پیش کرنا۔ یا
3- انھیں کم تر یا بدتر بنا کر پیش کرنا۔

طربیہ میں انسانوں کو اصل سے بدتر کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہ افراد اوسط سے بھی ادنیٰ درجے کے ہوتے ہیں۔ ان میں صورت و شخصیت کے لحاظ سے کوئی نقص ہوتا ہے۔ لیکن ارسطو کے لفظوں میں برا کردار بھی مکمل طور پر برا نہیں ہوتا۔ اس کا عیب نہ تو اذیت ناک ہوتا ہے نہ مضرت رساں۔ طربیوں میں مضحک مکھوٹوں Masks کا استعمال اس لیے کیا جاتا تھا کہ انسانی شکل اور وضع کو اصل حالت کے بجائے قدرے بگڑی ہوئی شکل میں پیش کیا جائے اس نوع کی بدہیئتی، کم زوری یا ان کا کوئی فعل، خوف و دردمندی کے جذبات کو حرکت میں لانے کے بجائے محض حظ کا سامان بہم پہنچاتا ہے ارسطو طربیہ سے حاصل ہونے والے لطف کو بھی ادنیٰ درجے کا قرار دیتا ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ المیہ کی طرح اعلیٰ تزکیاتی منصب پورا نہیں کرتا۔

طربیے کے تعلق سے ارسطو کا نظریہ اس کے تصورِ جمال سے الگ نہیں ہے۔ اس کی نظر میں حسن، عبارت ہے تناسب، ہم آہنگی اور توازن سے جب کہ قباحت یا نقص وہ صورتیں ہیں جو تکمیل، قطعیت یا تضبیط کے اس تصور سے عاری سمجھی جاتی ہیں جو طربیے میں مسخرگی پیدا کرتی ہیں۔

طربیہ کے ضمن میں ارسطو کا اندازِ نظر محدود و کم مایہ ہے۔ اس کے مطالعے میں صرف وہی طربیے یا مضحک وطنز آمیز نظمیں آئی تھیں جنھیں اس کے عہد یا اس عہد سے کچھ قبل لکھا گیا تھا۔ ارسطو نے اپنی تنقید کا تصور انھیں کی اساس پر قائم کیا ہے۔ اگر ارسطو کے نظریے کو حتمی مان لیا جائے تو اس کی تعریف پلاٹس اور ٹیرینس جیسے رومی طربیہ نگاروں کے فن پر بھی پوری نہیں اترتی۔ رومی طربیہ کا مقصد انسان کی شادکامیوں میں شرکت وشمولیت ہے۔ یہ نوع بدصورتی خلق کر کے ہنسی کے مواقع فراہم نہیں کرتی بلکہ انسان کی شادکامیوں کو پیش کر کے خالص مسرت بہم پہنچاتی ہے۔

تاہم وہ ارسطو ہی ہے جس کے خیالات کی روشنی میں پلاٹس اور ٹیرینس نے اپنے طربیے خلق کیے جو ان ادنیٰ اور ملامت آمیز میلانات سے پاک تھے جن پر ارسطو نے سخت تنقید کی تھی۔ تھیوفراسٹس (371 تا 287 ق م) نے اپنی تصنیف Characters میں انسانی برائیوں، خامیوں اور نقائص کو نمونہ بنا کر پیش کیا ہے۔ یہ تجزیے اس کے استاد ارسطو کے تصورات ہی کے مرہون ہیں۔ مینانڈر نے اپنے طربیوں میں تھیوفراسٹس کے نمونوں کو ہی اساس بنایا ہے۔

افلاطون کے برخلاف ارسطو، نسبتاً ایک غیر افادی نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے درج ذیل چار بنیادی خصوصیات افلاطون ہی سے اخذ کی ہیں:

الف: شاعری نقالی کا عمل ہے۔
ب: شاعری جذبات کو برانگیخت کرتی ہے۔
ج: شاعری انبساط و کیف بھی بخشتی ہے
د: شاعری سے جو جذبات حرکت میں آتے ہیں، وہ شاعری کے قاری یا سامع کی پوری شخصیت اور روزمرہ کی حقیقی زندگی میں اس کے جذباتی کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

ارسطو نے افلاطون کے نظریہ نقل کو قبول ضرور کیا ہے لیکن وہ جامد اشیا و حقائق کی نقالی کو شاعری نہیں کہتا بلکہ اس کے نزدیک شاعر تخیلی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا تخلیقی عمل شئے کی نقل سے نہیں بلکہ شئے کے عمل کی نقل و نمائندگی سے عبارت ہوتا ہے۔ ارسطو، افلاطون کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری انسانی جذبوں کو متحرک کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ لیکن وہ یہ نہیں مانتا کہ

اس صورت میں انسان کے اخلاق میں کوئی بگاڑ پیدا ہوتا ہے جو آگے چل کر انسانی سماج میں انتشار کا باعث بھی بن سکتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو تزکیہ وتطہیر (Katharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے کہ شاعری یا ٹریجڈی سے جو جذبے ابھرتے ہیں۔ ان کے اخراج کے بعد انسان سماج کا زیادہ اہل ہوجاتا ہے۔ ٹریجڈی خوف کے ساتھ ساتھ رحم کے جذبات بھی ابھارتی ہے جو انسانوں میں باہمی انس اور ہمدردی کے جذبوں ہی کو راہ دینے والی قدریں ہیں۔

ارسطو نے صنف اور ہیئت کے تصور پر بڑی فیصلہ کن نظر ڈالی ہے۔ ہیئتی اور اصنافی تنقید ہی نہیں عملی تنقید اور ساختیاتی تنقید کا بھی وہ پہلا علم بردار ہے۔ ادب وتنقید کی تاریخ میں وہ پہلا تھیوری ساز ہے، جو ادب کے جانچنے کے اصول ادب ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح اطلاقی عمل کے تمام سلسلے ارسطو ہی سے جا کر ملتے ہیں۔ کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کا مظہر ہے۔ نقل ونمائندگی کے ساتھ تخیل کا تصور قائم کر کے وہ ان رومانیوں کا پیش رو کہلاتا ہے جنھوں نے (بشمول کالرج) تخیل اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو اپنی بحث کا خاص موضوع بنایا تھا۔ ارسطو نے ہر سطح پر فن اور ادب کو ان کے اپنے حدود میں جاننے اور سمجھنے کی سعی کی کہ تخلیقی اظہار کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے اس کے نظریات میں ایک ایسے انجینئر کا تصور ابھرتا ہے جو ساختی تکمیل کو سب سے مقدم رکھتا ہے۔ یعنی فن پارہ اپنی ظاہری اور باطنی ساخت میں جز بہ جز ایک منظم کل کو راجع ہو۔ ارسطو کے پلاٹ اور وحدت کے تصور میں تنظیم وتعمیر کا یہی پہلو خاص ہمیت کا حامل ہے۔

ارسطو بنیادی طور پر ایک فلسفی تھا، اس کی ذہنی تربیت افلاطون نے کی تھی، ارسطو نے اپنے استاد کے کلیوں کا احترام بھی کیا لیکن جہاں اس کے ضمیر نے انحراف کے لیے اکسایا وہاں اس نے کسی مصلحت یا خاموشی اختیار کرنے کے بجائے اپنی ترجیحات کے تعین میں خود اپنی بصیرت کو رہ نما بنایا۔ ادب کے بارے میں افلاطون نے جو تصورات قائم کیے تھے ان میں وہ ایک ادبی نقاد کم سماجی مصلح زیادہ نظر آتا ہے۔ ارسطو نے ادب کا جائزہ ادب کی حیثیت سے لیا۔ افلاطون نے ادب سے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ اسے سیاست سے کرنی چاہئیں تھیں کیونکہ سیاست ایک سماجی علم ہے جو سماجی فلاح جیسے مشن کے لیے زیادہ کارآمد ہے۔ جب کہ شاعری یا ادب کو

جانچنے کے لیے وہ مسرت اور طمانیت ہی کو کافی سمجھتا ہے جو اس کا خاص تفاعل ہے۔ افلاطون شاعری کے اثر کو منفی بتاتا ہے جب کہ ارسطو اس اثر کو کیتھارسس سے تعبیر کرتا ہے جو کبھی نقصان دہ نہیں ہوتا بلکہ ہمارے خوف کے جذبات کا اخراج کرتا اور رحم کے جذبوں کو ابھارتا ہے۔

ارسطو سے قبل افلاطون نے بھی وحدتِ عمل کو ایک ضروری قدر سے تعبیر کیا ہے۔ ارسطو نے اس کے ساتھ جمالیاتی تنظیم کا پورا ایک تصور دیا جس کے تحت کردار، خیال اور اسلوب جیسے اجزا مل کر فن پارے کو ایک موزوں اور نفیس وضع میں بدل دیتے ہیں۔ ارسطو نے اس نفیس اور موزوں وضع کے لیے Decorum کی اصطلاح بنائی ہے۔

ارسطو نقل کو اعمال کی نقل کہتا ہے اور تخیلی نمائندگی بھی۔ شعری صداقتیں تاریخی صداقتوں سے افضل ہیں، جنھیں وہ اعلیٰ درجے کی صداقتوں کا نام دیتا ہے۔ وہ ادب کو زندگی کے ساتھ مختص کر کے یہ بتاتا ہے کہ بنی نوع انسان کے لیے اس کی فلسفیانہ قدر کیا ہے؟ کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کو آشکار کرتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ المیہ، طربیہ اور رزمیہ کس طور پر کسی قاری یا ناظر کے دل و دماغ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جسے ایک نئی اصطلاح میں سامعی نفسیات Audience psychology سے موسوم کیا گیا ہے۔

O

ارسطو کا ایک قاری اساس تصور: نظریۂ کیتھارسس

ارسطو کے نظریۂ کیتھارسس (تزکیہ وتطہیر) میں شاعری کے جذباتی اثر کی خاص قیمت ہے۔ افلاطون خود بھی شاعری کے جذباتی اثر کا قائل تھا۔ لیکن افلاطون کی نظر جذباتی اثر کے منفیانہ، یک طرفہ اور محدود پہلو پر تھی۔ وہ کہتا ہے کہ اگر ہمارا جذبۂ رحم دوسروں کے دکھ درد بانٹ کر اور پختہ ہوتا ہے تو ایسا کرنے سے یہ ممکن نہیں کہ ہمیں اپنے دکھ درد سے فراغت مل جائے گی۔ اس کے برخلاف ارسطو کا نظریہ قطعاً مختلف اور قدرے صحت مندانہ ہے۔ وہ کہتا ہے کہ المیہ جذبات کو ابھارتا ضرور ہے لیکن اخلاق کو بگاڑنے یا اپنے غموں کو اور زیادہ فزوں کرنے کے لیے نہیں بلکہ وہ ابھرتے ہی اس لیے ہیں کہ ان کی تطہیر وتزکیہ ہو جائے۔ المیہ کا کام رحم اور خوف کے جذبوں کو برانگیخت کر کے ان کا کسی قدر اخراج کرنا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ارسطو نے اس تصور کے ذریعے افلاطون کا جواب مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ارسطو نے کیتھارسس کے تصور پر اپنی تصنیف 'فن شاعری' کے باب ششم میں المیہ کے تفاعل کے تحت کیتھارسس کا اشارۃً محض حوالہ دیا ہے۔ غالباً اس نے کسی اور وقت کے لیے اسے تشنہ چھوڑ دیا تھا۔ ارسطو کے بعد خصوصاً نشاۃ الثانیہ کے عہد سے مختلف نقادوں نے کیتھارسس کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ارسطو نے فن شاعری Poetics کے علاوہ سیاسیات

Politics اور اخلاقیات Ethics میں بھی اسے موضوع بحث بنایا ہے۔ ویسے یونانیوں کے لیے یہ لفظ 'طب' کے حوالے ہی سے نہیں اساطیری حوالے سے بھی مانوس رہا ہے اور مستعمل بھی۔ درج ذیل نظریات کے تحت مختلف نقادوں نے کیتھارسس کے تصور کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

کیتھارسس، ایک طبِ یونانی کی اصطلاح ہے جس کے معنی اسہال Purgation: یا جسم سے ناگوار و زائد اخلاط Humours: (جنھیں سودا، صفرا، بلغم اور خون کے نام سے جانا جاتا ہے) کو نکال باہر کرنے کے ہیں۔ ارسطو کے نظامِ فن میں یہ لفظ اخلاقی اور اخلاقی کے ساتھ مابعد الطبیعیاتی، طبیعیاتی، نفسیاتی و جمالیاتی معنی کو مختص ہے کہ المیہ اخلاط اربعہ میں توازن پیدا کر کے نفسی تناسب کو راہ دیتا ہے۔ نفسی معالجے کی رو سے یہ عمل ان جذبات کے اظہار کے ذریعے کرب اور تناؤ سے نجات دلاتا ہے جو کہ پوشیدہ، مقید اور لاشعوری ہوتے ہیں۔

ان تمام تصورات کے برخلاف برکووز اور بانڈورا اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

> ''جارحیت کا اخراج اور زیادہ جارحیت کو ترغیب دیتا ہے۔ مسیحی تصور کی رو سے انسان ازلی گناہ گار ہے۔ عیسیٰ نے مصلوب ہو کر اس کا کفارہ ادا کیا ہے۔ اس معنی میں عیسیٰ تمام انسانیت کے نجات دہندہ ہیں۔''

عیسائیوں میں اعتراف اور کفارہ، مسلمانوں میں روزہ اور ادائیگی حج اور ہندوؤں میں مقدس یاترا، نفس کشی، فاقہ اور جسم کو حقیقتِ اولیٰ کے عرفان کی راہ میں کثیف جان کر، اذیت دینے کے عمل اور جدید نفسیات میں جبلتوں Instincts: کو ارتفاع Sublimation: سے گزارنے کے عمل وغیرہ کے پس پشت کسی نہ کسی نہج یا اساسی حرکت کے طور پر کیتھارسس ہی کا تصور کام کر رہا ہے۔ یونانی اساطیری ہیروؤں کے بارے میں یہ تصور عام تھا کہ انھیں انتہائی صبر آزما حالات سے اس لیے گزارا جاتا ہے کہ ان کی قربانیوں کی پشت پر اصلاح و تزکیے کا ایک روحانی فلسفہ بھی کام کر رہا ہے۔ ان کی ہلاکت فنا کے ہم معنی نہیں ہے بلکہ ان کی موت تطہیر کا ایک مرحلہ ہے جس کے بعد ایک بلند مرتبے کے ساتھ ان کا ظہورِ ثانی ہوتا ہے۔

اپالو (یونانی سوریہ دیوتا) کے بارے میں مشہور ہے کہ ڈیلفی کے خوں خوار اژدہے کو مارنے کے بعد اس نے سات سال جلاوطنی میں بسر کیے اور اڈمیٹس کی غلامی میں روز و شب

مشقت کرتا رہا۔ جب سزا کے دن گزر گئے اور اس نے مکمل طور پر اپنا تزکیہ کرلیا تب کہیں ڈیلفی میں داخل ہوا۔ اپالو نے ان تمام خوں آلودہ قوانین سے انحراف کیا۔ جن میں غلط کاروں کو محنت و مشقت کے ذریعے کفارہ ادا کرنے کی گنجائش نہ تھی۔ اس قسم کے پرانے قوانین انسدادِ جرم کے بہ جائے نئے مجرموں کو تحریک دیتے ہیں۔ اپالوئی اعتراف وتزکیے کی رسم نے ڈیلفی کے باشندوں میں خود احتسابی کے جذبے کو راہ دی۔ وہ گاہے بہ گاہے ازخود، خود احتسابی اور کفارے کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔

ارسٹوفینز کے ڈرامے 'بادل' میں سردار طائفہ کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

''گناہ کے خواہش مند کو متنبہ کرنا ہمارا کام نہیں ہے۔ ہم اسے روکتے ہیں۔
اس کو ڈھیل دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنی آوردہ مصیبتوں میں پھنس جاتا
ہے تو اس کا ضمیر بیدار ہوجاتا ہے اور وہ دیوتاؤں کا احترام کرنا سیکھ جاتا ہے۔''

ان کلمات میں بھی تزکیہ وتنقیہ یا بہ الفاظ دیگر اخراج کا پہلو مضمر ہے۔

پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ نوروز کی تقریب پر ڈایونسس کا جشن منایا جاتا تھا اور ڈایونسس (جسے ابتلا و آزمائش کے ایک طویل عرصہ سے گزرنے کے بعد تزکیہ نصیب ہوتا ہے)۔ کے حضور یہ دعا مانگی جاتی تھی کہ وہ گزشتہ برسوں کے گناہوں سے نجات دلائے اور اپنے عبادت گزاروں کو اتنا صاف ومطہر کردے کہ اگلے سال ان سے کوئی گناہ سرزد نہ ہو۔ اس طرح یہ جشن تطہیر وتنقیہ کی علامت تھا۔

قرونِ وسطیٰ میں رومن کیتھولک چرچ نے All Fools Day (اپریل فول) اور Boy Bishop جیسے تہواروں کا اہتمام کیا تھا اور یہ تہوار مذہبی سخت گیری سے نجات کا ذریعہ خیال کیے جاتے تھے۔ ینگ کہتا ہے کہ ایسے تہوار پروٹسنٹ کلیسا میں ممنوع قرار دے دیے گئے۔ نتیجتاً اب صرف جنگ ہی انسان کی وحشیانہ بربریت کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ جوں، جوں انسانی تہذیب، ارتقا کی منزلیں سر کرتی جارہی ہے توں توں اس کے اندر جنگی جنون میں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔

تزکیہ/تنقیہ کا وہ تصور جو مذہب واخلاق سے وابستہ ہے۔ طب کی اصطلاح کے قریب المعنی ہے۔ ارسطو اپنی تعبیر میں ان سے بہت دور نہیں۔ مذکورہ بالا ہر دو تصور میں اصلاح کا پہلو

بھی مخفی و مضمر ہے، ارسطو خود بھی ایک طبیب تھا اور اس کا باپ اپنے زمانے کے مسلمہ طبیبوں میں سے ایک تھا۔ اس لیے بیشتر ناقدین اس خیال سے متفق ہیں کہ ارسطو کے ذہن میں کسی نہ کسی طور پر کیتھارسس کا طبی مفہوم موجود تھا۔ ممکن ہے اس نے افلاطون کے اس خیال کے رد کے لیے کہ فن غیر صحت مندانہ طور پر ان جذبات کو متحرک کرتا ہے جنھیں کچل دینے ہی میں فرد اور معاشرے کی بھلائی ہے، کیتھارسس کی اصطلاح مستعار لی ہو۔

ارسطو یہ تو نہیں کہتا کہ فن عینِ علاج ہے لیکن ملٹن (دیکھیے: Samson Agoinstes کا پیش لفظ) جو کہ اس خیال کا حامی ہے کہ ترشی کا اثر فرو کرنے کی غرض سے ترشی اور نمک کا اثر دور کرنے کی غرض سے نمک ہی کارگر ہوتا ہے۔ وہ کیتھارسس کو بھی علاج بالمثل کے قبیل کی چیز خیال کرتا ہے۔ ہومیوپیتھی طریقِ علاج اسی نظریے پر استوار ہے۔ ملٹن کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے بیش تر نقاد اور موجودہ ادوار میں ٹوی ننگ اور بارنی کے تصورات بھی اسی خیال کی توثیق کرتے ہیں۔ فرائڈ اور دیگر ماہرینِ نفسیات بھی اس خیال پر متفق ہیں کہ بچپن کے اذیت ناک تجربات کی یادوں کو برانگیخت کرنا نیوروسس کے مریض کے علاج میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔

مگر ایف۔ ایل لوکس، کیتھارسس کے معالجاتی استعارے کو قطعی تسلیم نہیں کرتا کہ تھیٹر، تھیٹر ہے اسپتال نہیں۔ اس کے خیال کے مطابق جب خوف و رحم کے جذبات برانگیخت ہوجاتے ہیں تو ہم انھیں آزادانہ کھل کھیلنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ جب کہ عام حالتوں میں ہم ایسا نہیں کرتے۔ ان جذبوں کے اخراج کا یہی سب سے محفوظ طریقہ ہے جس سے بالآخر جذباتی طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ عام دنوں میں انھیں دبایا اور کچلا جاتا ہے۔ تھیٹر میں ہیرو کو مصائب میں گرفتار دیکھ کر ہمارے جذبوں میں اس کے تئیں شفقت کا میلان ابھر آتا ہے اور ہماری بے چین روح کو تسکین بھی بخشتا ہے۔

افلاطون کے نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر ارسطوئی خیال کی توضیح کی جائے تو وہ ایک قریب تر معنی میں اخلاقی توازن پر بھی استوار ہے۔ افلاطون کے نزدیک فن اور بالخصوص المیہ مخربِ اخلاق ہے۔ جب کہ فن کو اپنی ہر صورت میں اخلاق کے منصب پر فائز ہونا چاہیے۔ ارسطو اپنے استدلال میں بیش تر اوقات اخلاقی کشمکش میں مبتلا دکھائی دیتا ہے وہ نہ تو کلی طور پر اپنے عہد کی متداول

اخلاقیات و نظامِ عقائد سے منہ موڑ سکتا تھا اور نہ اس کا یہ منشا تھا کہ ادب و فن اپنے ہر نتیجے میں اخلاق کے جبر سے وابستہ ہو کر رہ جائے۔

ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یوروپ میں افلاطون و ارسطو سے لے کر اٹھارہویں صدی تک ادب پر اخلاق کا یہی تصور مستولی تھا۔ قدیم رومی نقاد ہورلیس، ارسطو جس کا استادِ معنوی تھا۔ ادب کے اصلاحی مقصد کا زبردست مؤید تھا۔ ڈاکٹر جانسن کے نزدیک اصلاح، ادب کا مقصد اولیٰ ہے اور ارسطو کی اصطلاح میں اُسے اسی تصور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

یہاں نفاست و خوش وضع Decorum کے تصور پر بھی غور کر لیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ قدیم یونان اور اس کے بعد بھی زندگی اور فن کے تعلق سے تضبیط و موزونیت، شائستگی اور ہم آہنگی کے اصولوں کی خاص اہمیت تھی۔ افلاطون نے بھی فن کے ہر صیغے کے لیے اسلوبی خوش وضع پر ان معنوں میں زور دیا ہے کہ تضبیط اس کے یہاں اخلاقی ہم آہنگی سے متعلق صفت ہے۔ رقص و موسیقی سے بھی وہ اسی نوع کی بڑی بڑی توقعات وابستہ کرتا ہے۔ اس کی ترجیحات کا میلان ہمیشہ اعتدال، موزونیت، اخلاقی ہم آہنگی اور روح کی سرافرازی اور اسلوبی خوش وضع کی سمت ہے۔ ارسطو اکثر اخلاق و اقدار کی روشنی میں المیہ ہیرو کے اوصاف، عمل اور میلان کا جائزہ لیتا ہے۔ حتیٰ کہ وحدت: Unity، نفاست اور جذباتی توازن و اعتدال پر اصرار اس کے اخلاقی منصب ہی پر گواہ ہے۔

ارسطو نے Rhetorics میں خوف اور رحم کے جذبات کی مزید وضاحت کی ہے۔ وہ ان دونوں جذبوں کو نوعی اعتبار سے اذیت ناک بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ 'خوف ایذا کی ایک نوع یا شورش ہے جو بدی کے واقع ہونے کے اندیشے سے جنم لیتا ہے اور جو اپنی نوعیت میں ایذا رساں اور تخریبی ہوتا ہے۔ یعنی آدمی حال کے لمحے میں تو کسی تکلیف میں مبتلا نہیں ہے لیکن قریب الواقع شر کے اندیشے سے وہ متوحش ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک رحم بھی خوف ہی کی طرح ایذا کی ایک نوع ہے۔ رحم کے جذبے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب کسی ایسے شخص کو ہم مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں جو اس کا اہل نہیں ہے یا جسے خواہ مخواہ مصیبت میں پھنسا دیا گیا ہے۔ اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں اور ہمارے دوست بھی۔ ارسطو بہ ہرحال اس اندیشے کا

قائل ہے کہ:

''جب کوئی افتاد ہمارے کسی عزیز پر پڑتی ہے تو اسے دیکھ کر ابتدا میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور جس کی انتہا اندیشے اور اندیشے کے خوف پر ہوتی ہے۔ ہم مصیبت زدہ پر ترس کھاتے ہیں اور کسی حد تک اس کے غم و محن میں شریک ہوجاتے ہیں۔ مصیبت زدہ شخص خوف زدہ ہوتا ہے اور ہمارے رحم کے جذبے کی تہہ میں خوف بھی تہہ نشین ہوتا ہے، ہم دوسرے پر رحم کرتے یا ترس کھاتے ہیں اور یہ سوچ کر خوف میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ان حالات میں کبھی ہم بھی پھنس سکتے ہیں۔''

سامعین اپنے دکھوں کو المیہ ہیرو کے دکھوں کے ساتھ وابستہ کرکے دیکھتے ہیں (ہمارے اندر خوف کا جذبہ اسی وقت پیدا ہوسکتا ہے جب ہمارے یعنی سامعین اور المیہ ہیرو کے درمیان کچھ اقدار مشترک ہوں۔ (بوطیقا: باب: 18) عظیم ہستیوں کی عظیم بربادیوں کے پس پشت انھیں ایک ناقابلِ فہم مگر ہمہ دان اور ہمہ گیر الوہی قوت کارفرما نظر آتی ہے، تخریب و تعذیب کی علتیں غیر واضح سہی لیکن جزا و سزا ان کے نزدیک حق تھے اور انسانی اختیارات محدود۔

المیہ ہیرو ہی نہیں ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات کی ساخت بھی تزکیے سے گزرتی ہے (جی۔ ایلس) المیہ میں ایک مخصوص نظامِ ہیئت اور واقعاتی ارتقا کے ذریعے خوف و دردمندی جیسے پریشان کن جذبات کا اخراج کردیا جاتا ہے اور جس کے بعد، ذہنی جذباتی اور ارادی زندگی میں ایک تناسب سا پیدا ہوجاتا ہے۔ اس نوع کے جذبات میں رونما ہونے والا ہیجان دوسروں کے جذبات میں بھی تبدیلیوں کا موجب بنتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ جذبات مطہر اور نفیس ہی نہیں ہوجاتے بلکہ ان کی قلب ماہیت بھی ہوجاتی ہے۔

جذباتی اخراج و تنقیہ کے بعد سامعین اپنے ادراکات کو ازسرِنو ترتیب دیتے ہیں۔ تنقیہ ان تصورات میں تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جو انھوں نے ذات اور کائنات سے وابستہ کر رکھے ہیں۔ اس طرح ذات اور غیراز ذات، انا اور انائے دیگر سے وہ بالکل ایک نئے معنی میں

متعارف ہوتے ہیں۔ کرب کا طاقت ور ذہنی اور موثر تجربہ آنسوؤں میں تحلیل ہو کر آدمی کو ذات کی تلاش اور ارتقا کی ترغیب دیتا اور ایک بے ضرر طمانیت کا تجربہ بھی مہیا کرتا ہے۔

جذباتی برانگیختگی کے موجب ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات حقیقی نہیں ہوتے بلکہ وہ عمل کی نمایندگی کرتے ہیں۔ تزکیہ ایک ایسا حظ مہیا کرتا ہے جس سے ہماری نقل، تناسب یا آہنگ کی جبلتوں کو تسکین ملتی ہے۔ اور عمل کی نمائندگی بہ قول ہمفری ہاؤس 'ہمارے خوف و رحم کے جذبات کو ابھار کر فن کے ذریعے انھیں شائستہ ونفیس بنا دیتی ہے، اس طرح المیہ ہم اپنے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے اور ایک مخصوص و منفرد جمالیاتی مسرت سے دوچار ہوتے ہیں ان معنوں میں ارسطو، کا تصور تزکیہ ایک جمالیاتی تصور اور ایک اصولِ فن بھی ہے۔

ایک عام تصور یہ بھی ہے کہ:

> ''غنا وموسیقی جہاں ایک طرف مختلف النوع سوئے ہوئے جذبوں کو آہستہ آہستہ یا بہ یک لخت اجاگر کر دیتے ہیں وہاں کئی نامعلوم احساسات کو چھیڑ کر ہمیں ذہن کے اس حصے کی طرف بھی ڈھکیل دیتے ہیں جسے یادوں کا مخزن کہا جاتا ہے۔''

یہ محض آوازوں کی ایک متوازن ترکیب ہوتی ہے جس سے کبھی علاج معالجے کا کام بھی لیا گیا ہے اور کبھی یہ صورت انسانی حیرتوں میں اضافے کی موجب بنتی ہے۔ عہد قدیم میں موسیقی وغنا سے بعض امراض کا باقاعدہ علاج کیا جاتا تھا یہ عمل بہرحال موسیقی کی غیر معمولی اور سحرانگیز قوتوں کے منافی نہیں ہے۔ موجودہ ادوار بھی ایسی مثالوں سے عاری نہیں ہیں کہ جب موسیقی ہی دوادارو، کی نعم البدل ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ ڈراما ہلکے گہرے رنگوں، روشنیوں، عکس و سایہ افگنی، اسٹیج کی مجموعی فضا، منظر بندی، علامتی اشاروں، آوازوں، حرکت و سکنت اور موسیقی وغنا جیسے مشتملات کو اس طور پر بروئے کار لاتا ہے کہ ہر تاثر اپنے میں ایک ملتجا کی صورت محسوس ہوتا ہے۔

قدیم ڈراما اپنے محدود وسائل کی بنا پر موسیقی وغنا کو خاص طور پر کام میں لاتا تھا۔ ارسطو

نے منظر بندی سے پیدا ہونے والے خوف آگیں تاثر کو ادنیٰ قرار دیا ہے لیکن منظر بندی اور موسیقی کے تاثرات کے ذریعے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسے وہ مخصوص کہتا ہے (بوطیقا: باب:26) گویا موسیقی ایک سطح پر پہنچ کر عمل ہی کا ایک لاینفک جزو بن جاتی ہے)

ارسطو سیاسیات میں رقم طراز ہے کہ:

''موسیقی کا مطالعہ تعلیم و تربیت، تنقیہ و تطہیر اور ذہنی طمانیت یا حظ کے حصول کے مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ مذہبی موسیقی، انسان کے مخفی اور پر جوش جذبات کو ابھار کر ان کی شدت ہی کو کم نہیں کرتی بلکہ حظ بھی عطا کرتی ہے۔''

ارسطو اخلاقی راگوں کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ جوش آگیں راگوں سے بھی حظ اٹھایا جاسکتا ہے کیونکہ خوف اور دردمندی کے جذبات کم و بیش تمام لوگوں میں موجود ہوتے ہیں اور اس نوع کی موسیقی کے ذریعے ہیجانی جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں یا ان کا اخراج ہوجاتا ہے، اس ذیل میں بھی ارسطو کا اشارہ فاسد جذبات یا اُن جذبات کی طرف ہے جو ناخوش گوار ہیں یا انھیں زاید سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

یونانِ قدیم میں موسیقی بڑی حد تک تہذیب و تمدن کے مترادف تھی۔ تہذیبی اداروں میں موسیقی کے ذریعے جذبات کا اخراج کیا جاتا تھا اور اس سلسلے میں موسیقی کے ساتھ ہی رقص اور سرود کے ذرائع بھی کام میں لیے جاتے تھے۔ خود ورزش: Gymnastics کو دماغی تعلیم کے ساتھ اس لیے ضروری سمجھا جاتا تھا کہ جسم و دماغ میں توازن و ہم آہنگی قائم رہے۔ گویا ذہنی و جسمانی نفاست کے حصول کی غرض سے مذکورہ بالا فنون و اعمال کو بھی بہ روئے کار لایا جاتا تھا۔ خود افلاطون کے ذہن میں فن کی طرح موسیقی کا ایک مثالی تصور تھا۔ اس کے خیال کے مطابق موسیقی روح کو نفاست و ضابطہ بندی کا درس دیتی ہے۔ اس لیے اس کے اثرات کا دائرہ انسانی روح کی عمیق گہرائیوں تک ہے۔ موسیقی روح کو سرفراز کرتی، نیک جذبات پیدا کر کے انسان کو صالح بناتی ہے۔ افلاطون کا یہ خیال بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ ''موسیقی محض موسیقی کی خاطر نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسے ریاضی، تاریخ اور سائنس جیسے دقیق مضامین کو خوش گوار بنانے کے لیے بھی استعمال کرنا چاہیے۔''

اس ضمن میں نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں:

''موسیقی محض اس لیے گراں قدر نہیں کہ یہ اخلاق و جذبات میں نفاست پیدا کرتی ہے، بلکہ یہ تو صحت جسمانی کی بقا اور بہ حالی کی ضامن بھی ہے۔ کچھ بیماریاں ایسی بھی ہیں جو فقط نفسیاتی طور پر ہی دور ہوتی ہیں۔ مثلاً ناگن دیوی کے کھتک پجاری اختناق الرحم کی مریض عورتوں کا علاج شہنائی کے وحشی قسم کے نغموں ہی سے کرتے تھے۔ یہ پجاری ان عورتوں کے جذبات کو ابھار کر انھیں رقص مسلسل پر اکساتے تھے۔ چنانچہ جب وہ رقص کرتے کرتے تھک کر چور ہو جاتیں تو نڈھال ہو کر زمین پر گر پڑتیں اور سو جاتیں اور جب بیدار ہوتیں تو شفایاب ہو چکی ہوتی تھیں۔ ایسے طریقوں سے انسانی خیال کے غیر شعوری منابع تک پہنچ کر ان کی تشفی کی جاتی ہے۔''

بعض نفسیاتی معالجوں نے بھی کیتھارسس کی اصطلاح اپنے مخصوص معنی میں استعمال کی ہے۔ بیش تر معالجوں کے نزدیک کیتھارسس ایک ایسا عمل ہے جو ماضی کی گم شدہ یادوں اور ان سے وابستہ احساسات کو عود کرلاتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے دبی کچلی ہوئی نفسی قوت کا خروج ہی نہیں ہوتا بلکہ یک گونہ طمانیت بھی حاصل ہوتی ہے۔ فینی شیل کے مطابق جب اَنا پر گرفت ڈھیلی پڑجاتی ہے تو جذبات کا دھارا پھوٹ نکلتا ہے۔ اسے یہ تسلیم ہی نہیں کہ جذبات کا مکمل اظہار ممکن ہے۔ ڈارون، میکڈوگل اور میکڈا آرنلڈ جذبات اور عمل کو ایک دوسرے سے وابستہ خیال کرتے ہیں۔ میکڈا آرنلڈ، جذبات کو عمل کے رجحانات ہی سے تعبیر کرتی ہیں کہ جذبات، اصلاً عمل ہی کا حصہ ہیں اور یہ کہ جذبات کے مطابق عمل کرنے کے نتیجے میں جسمانی تناؤ میں کمی واقع ہوتی نیز فرحت بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس طرح میکڈا آرنلڈ بھی فرحت یا سکون سے قبل برانگیختگی یا جذباتی تحرک کے نظریے کو تسلیم کرتی ہیں۔

یہاں ریمائل فیگو ے کے اس تصور کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس کی رو سے وہ حظ جو ہمیں کسی المیے کے ذریعے ملتا ہے خباثت سے مملو ہوتا ہے۔ اس کا سبب ہماری اپنی طبیعت کی

بدی و کینہ توزی کا عنصر ہے۔فیکو ے کے نزدیک:

''ہر انسان کے خون میں کچھ نہ کچھ غیر مہذب دور کی بربریت کا عنصر بھی تہ نشست ہوتا ہے۔اسی لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر دوسروں کی بدنصیبیوں کو دیکھ کر اسے خوشی ہوتی ہے صرف دشمنوں کے مصائب ہی نہیں، ان لوگوں کی مصیبتیں بھی اس کے لیے طمانیت کا باعث ہوتی ہیں جن سے اس کی کبھی کوئی نزاع نہیں رہی ہے۔''

فیکو ے کا یہ نظریہ انتہائی قنوطی ہے۔ جب کہ عام تجربہ یہ بتاتا ہے کہ المیہ میں مصیبت کے شکار ہیرو سے ہمیں ہمیشہ ہم دردی ہوتی ہے۔ انسانی مصائب کو دیکھ کر انسان نے ہمیشہ اپنے اندر خوف کے جذبات کو بیدار محسوس کیا ہے اور جس کے پہلو بہ پہلو دردمندی کا وہ جذبہ بھی عود کر آتا ہے جس میں ایک حسرت اور شرکت کا احساس تہہ نشین ہوتا ہے۔

ارسطو کے بعض نقادوں نے کیتھارسس کو اخلاطِ فاسدہ کے اخراج سے تعبیر کیا ہے۔بعض نے اسے تزکیہ وتطہیر سے وابستہ کیا ہے کہ المیہ کس طور پر ہمارے جذبوں پر اثر انداز ہوتا ہے یا انھیں ابھارتا ہے اور پھر کس طور پر رحم اور خوف کے جذبات کا تزکیہ ہوتا ہے۔گویا یہ ایک نفسیاتی عمل ہے جس کا مقصد ہم میں اعتدال پیدا کرنا ہے۔ یہ جمالیاتی سطح پر بھی ہم آہنگ اور متوازن کرنے کے عمل سے عبارت ہے۔ جو ہمیں بصیرت اساس تجربے سے دوچار کرتا اور ایک خاص قسم کا لطف وانبساط مہیا کرتا ہے۔

اصلاح، اخراج اور تطہیر کا تصور:

ارسطو المیہ کے تفاعل کے ذیل میں یہ واضح کرتا ہے کہ:

''المیہ ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سنجیدہ، توجہ کے لائق، بذاتِ خود مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو۔اس کی زبان ہر طرح کے صنائع وبدائع سے مزین ہوتی ہے جو ڈرامے کے مختلف حصوں میں ان کی مناسبت سے استعمال ہوتے ہیں۔اس کی ہیئت بیانیہ نہیں بلکہ عملیہ ہوتی ہے اور یہ دردمندی اور

خوف کے ذریعے ان جذبات کی اصلاح اور مناسب تنقیہ کرتا ہے۔"
(ترجمہ: شمس الرحمٰن فاروقی)

ارسطو یہاں صرف یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے کہ المیہ رحم/دردمندی کے جذبوں کو برانگیخت کر کے ان کا اخراج کر دیتا ہے۔ Politics کے باب ہشتم میں موسیقی کے حوالے سے بھی وہ تنقیہ کی بات کرتا ہے۔ سیاسیات میں اس نے کیتھارسس سے اخراج ہی مراد لی ہے کہ اخراج کے نقطۂ نظر سے ہمیں موسیقی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ بعض نفوس میں رحم اور خوف کے محسوسات یا ان میں جوش بہت شدید ہوتا ہے کچھ لوگوں میں مذہبی جنون کی کیفیت شدید ہوتی ہے جو مقدس موسیقی کو سن کر اپنے جذبوں کا اخراج کر لیتے ہیں۔ اخراج کے بعد وہ اپنے آپ کو بہت ہلکا اور خوش گوار محسوس کرتے ہیں۔ نشاۃ الثانیہ کے نقادوں کا کہنا ہے کہ ارسطو کے ذہن میں طب کی قدیم ہومیو پیتھک تھیوری تھی۔ عموماً نزلے یا بخار میں درجہ حرارت کے بڑھنے پر حدت کے ذریعے ان کا استفراغ کیا جاتا تھا۔ ملٹن نے Samson Agonistes کے مقدمے میں بھی اس تھیوری کا ذکر کیا ہے کہ رزمیہ رحم اور خوف یا دہشت کے جذبات کو برانگیخت اور پھر ان کا اخراج کر کے ذہن کو اس قسم کے شدید میلانات سے نجات دلاتا ہے۔ یہ عمل ایسا ہی ہے جیسے لوہا لوہے کو کاٹتا ہے۔ 'غم ناکی کا اخراج غم ناکی سے' ترشی کا اخراج ترشی سے اور نمک کا اخراج نمک جیسے مواد سے۔ طبی تصور کا احیا جیکب برنیز Jacob Bernays نے 1857 میں کیا تھا۔ جس کے بعد اس تصور نے ایک عمومی صورت اختیار کر لی۔ فرائڈ Freud اور بریور Brever نے اس تھیوری کا اطلاق اپنے نفسیاتی مریضوں کے علاج کے لیے کیا۔ وہ مریضوں کی نیوراتی علامات کو عمل تنویم Hypnosis کے ذریعے برانگیخت کرتا تاکہ وہ اپنے بچپن کے تکلیف دہ تجربات کو حافظے سے برآمد کر سکیں۔ اس طریق سے ان کی نفسیاتی گرہوں اور پیچیدگیوں کی روشنی میں ان کا علاج ممکن تھا۔ فرائڈ اس طرز علاج کو اخراجی طریق کار Cathartic method کہتا ہے۔ اگر چہ بعد ازاں عمل تنویر کے طریق کو اس نے ترک کر دیا پھر بھی وہ بچپن کے تکلیف دہ تجربات کے اخراج Purgation اور ان کی تشکیلِ نو کے تعلق سے زیادہ پختہ تحلیل نفسی کے طریقے کو بروئے کار لاتا ہے۔ فرائڈ یہ مانتا ہے کہ المیہ، اخراج کرنے والے کچھ نہ کچھ اثرات

ضرور رکھتا ہے اور کیتھارسس کو اخراج و اسہال کے معنی کے طور پر ہی اخذ کرتا ہے۔ یہاں ہم پھر افلاطون کا ذکر کریں گے کہ اس کے نزدیک جذبات انسانی عقل و فہم کی صلاحیت کے تئیں خطرے سے کم نہیں اور اس کے مثالی فرد یا اس کی جمہوریہ کے علم برداروں کو ان کے اثرات کو کم سے کم کرنے کے لیے مسلسل لڑائی لڑنے کی ضرورت ہے۔ اس طرح افلاطون کا زور 'کم کرنے' پر ہے جب کہ ارسطو کا زور ان جذبوں کو ابھارنے پر ہے۔ اس کے مطابق عقل و فہم ہی کی طرح جذبات بھی بنی نوع انسان کو ودیعت کیے گئے ہیں۔ وہ برے نہیں ہیں صرف نقصان پہنچانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اگر انھیں قابو میں نہیں رکھا جائے تو وہ نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ اس لیے ان کی تربیت اور ان پر قدغن لگانا ضروری ہے۔ اس نقطۂ نظر نے تطہیر و تزکیے Purification کی تھیوری کو فروغ دیا۔

تطہیر و تزکیے کی تھیوری Purification کے تحت بعض انسانی جذبوں کا اگر مناسب طریقے سے تزکیہ نہ کرلیا جائے تو وہ نقصان کا باعث بن سکتے ہیں۔ تزکیہ جذبات کے اخراج کا نام نہیں ہے جیسے رحم یا دردمندی ایک نیک اور فلاحی اور خوف اپنی ایک خاص حیثیت میں ایک صحت مند جذبہ ہے۔ انھیں قابو میں رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن انھیں نکال باہر نہیں کیا جاسکتا جیسا کہ یہ تصور اخراج کی تھیوری سے وابستہ ہے۔ ارسطو Ethics میں کیتھارسس کو اخلاق کے ساتھ مربوط کرکے دیکھتا ہے۔ جب کوئی ناظر کسی المیے کو دیکھتا ہے تو وہ رحم، خوف اور دوسرے جذبوں کے معنی بھی بخوبی سمجھتا ہے۔ ہر شخص اپنی طبیعت اور اپنی نفسیات کے تحت متاثر ہوتا بلکہ انسانی مغالطوں، جلد بازیوں اور غلط کاریوں کے نتیجے کے طور پر المیہ جس انجام کو پہنچتا ہے وہ لمحہ اس کے لیے خود احتسابی کے لیے اکساتا ہے۔ وہ اپنی تربیت کی طرف مائل ہوتا اور اپنے خوف کا محکوم ہونے کے بجائے اس پر غالب آنے کی کوشش کرتا ہے۔ عہدِ نشاۃ الثانیہ میں رابرٹیلو Robertello اور کیسٹیلو یٹرو Castelvetro کا کہنا تھا کہ المیہ جذبات کو اعتدال میں لانے یا ان کے تئیں سخت ہونے میں معاون ہوتا ہے۔ کیسٹیلو یٹرو نے المیہ میں دکھائے گئے فوجیوں کے تجربے اور ناظرین کے تجربے کا تقابل کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ اس المیے میں میدانِ جنگ کا منظر دکھایا گیا ہے جس میں فوجی متواتر موت کا سامنا کرتے ہیں تو موت کا

خوف ان کے اندر سے نکل جاتا ہے۔ ناظرین المیے میں دکھائے گئے واقعات کا انطباق زندگی کے واقعات پر کرکے رحم ناک اور خوفناک واقعات کے تئیں سخت ہوجاتے ہیں۔ ملٹن نے The Reason of Church Government میں رزمیے کے تفاعل کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ وہ ذہنی ہیجان کے لیے سکون بخش ہوتا اور میلانات کو اعتدال میں لانے کا کام انجام دیتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے بیٹیو Batteue اور لیسنگ Lessing جیسے نقادوں کا بھی یہی خیال ہے کہ ٹریجڈی ناظر کی حسیت کی بتدریج جلا کرکے ان کا تزکیہ کردیتی ہے۔ تزکیہ کی تھیوری اخلاق آموزی کے ساتھ بھی مشروط ہے۔ گویا یہ وہ نقاد ہیں جو کیتھارسس کو اصلاح کے تصور سے جوڑتے ہیں۔ سولہویں صدی میں گرالڈی سنتھیو Giraldi Sinthio نے ٹریجڈی کے المیہ تفاعل کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ المیہ ان چیزوں کو پیش کرتا ہے جن میں بدی کا عنصر ہوتا ہے اور یہی عنصر دہشت کے ساتھ رحم ناک جذبوں کا بھی موجب ہوتا ہے اور جو ان کے مساوی جذبوں کی تطہیر کرکے نیکی کی ترغیب دیتا ہے اس طرح المیہ کا تفاعل ایک اعتبار سے اخلاق آموزی اور روحانی اصلاح وتزکیے سے بھی عبارت ہے۔ ہم برے آدمیوں کے بدانجام دیکھ کر برائیوں سے باز رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگرچہ Poetics میں ارسطو واضح طور پر اخلاق آموزی یا تزکیے کی بات کہیں نہیں کرتا لیکن Ethics میں وہ صاف طور پر یہ کہتا ہے کہ المیہ ناظر میں دہشت اور رحم کے جذبوں میں جوش پیدا کرکے اس سراسیمگی اور اضطراب کا تزکیہ کردیتا ہے جو ڈرامے میں نقطۂ عروج پر واقع ہونے والے ہولناک انجام کو دیکھ کر ان کے اندر پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو کی پوئٹکس کے معروف شارح بچر Butcher کا بھی یہی خیال ہے کہ ہم یہ قیاس کرسکتے ہیں کہ السیاتی کیتھارسس محض جذباتی طمانیت کے تصور ہی سے وابستہ نہیں ہے بلکہ جذبات کے تزکیے کے تصور سے بھی وابستہ ہے جس کے ذریعے ہم اپنی پریشانیوں سے نجات حاصل کرلیتے ہیں۔

ایف۔ایل۔لوکس F.L.Lucas اور ہربرٹ ریڈ Read Herbert کیتھارسس کو زندگی کے پریشان کن میلانات (شدید جذبات) کے تئیں Safety - Valve کے طور پر ایک محفوظ نکاسی کا ذریعہ کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہم اپنی زندگی میں رحم اور خوف کے جذبوں کو مکمل

طور پر دبا نہیں سکتے اس لیے المیہ تھیٹر ہمارے رحم اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ایک جذباتی مخرج مہیا کرتا ہے۔ لوکس یہ بھی کہتا ہے کہ اس قسم کے جذبوں کے کیتھارسس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ جذبوں کی تطہیر ہوگئی ہے یا بلند مرتبہ مل گیا ہے یا وہ نفیس ہو گئے ہیں۔ یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ لوگوں نے اپنے شدید جذبوں کا اخراج کر لیا ہے۔ اس کے معنی صرف اتنے ہیں کہ ان جذبوں یا میلانات کی شدت میں کمی واقع ہوگئی ہے اور وہ قدرے صحت مند اور متوازن ہو گئے ہیں۔

O

یونانی سلسلۂ روایت کی بحالی و تجدید
اطالوی/ رومی ادب و تنقید

عہدِ روما کی تنقید کا پورا ایک ادبی پس منظر ہے۔ رومی تنقید کو سمجھنے کے لیے اس کے ادبی پس منظر کا علم بھی ضروری ہے۔ یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ یونان قدیم کی فکری اور شعری روایت اور یونانِ قدیم کے شعرا، ڈرامہ نگاروں اور نقادوں ہی کو کلاسیکی نہیں کہا جاتا، بعض اہم رومی شعرا اور نقاد بھی کلاسیک کہلاتے ہیں۔ کلاسیک اُن قدیم مصنفین کے ساتھ مخصوص ہے جنھوں نے زبان و ادب اور فلسفہ و فکر کے شعبوں میں بنیادی اور غیر معمولی کارہائے نمایاں انجام دیے تھے۔ یوں قدامت اور کلاسیکیت ایک دوسرے کے مترادف ہو گئے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یونان کا کلاسیکی عہد 325 ق م پر ختم ہو جاتا ہے جب اسکندرِ اعظم کی فتوحات کے بعد یونانی تہذیب دور دراز کے علاقوں بہ شمول مصر اور شمالی ہندوستان کے کئی چھوٹے بڑے ممالک پر اثر انداز ہوئی۔ اس عہد کو عہدِ اسکندریائی کے علاوہ Hallenistic Age (ہیلنائی عہد) بھی کہا جاتا ہے۔ اس کا خاص مرکز اسکندریا تھا جو سکندر کی موت سے شروع ہو کر تالیمی سلسلۂ نسب پر ختم ہو جاتا ہے۔ ادب و فلسفے میں یونان کا کلاسیکی عہدِ زرّیں گزر چکا تھا۔ اس میں پہلے ایسا جوش و خروش، تخلیقی وفور اور نت نئے شعر و فکر کے سانچے خلق کرنے کی

قوت زائل ہو چکی تھی۔ عظیم المرتبت المیے اور غنائی شاعری ایک قصہ پارینہ بن چکی تھی لیکن اس صورتِ حال کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ نئے مسخر علاقوں مثلاً خلیج فارس، ہندوستان اور بحیرۂ اوقیانوس اور بحیرۂ شمالی میں Pytheas سے جونئی آگاہیاں میسر آئیں، انھوں نے یونانی علمی اور فکری شعبوں کو بھی متاثر کیا، کتابوں کی اشاعت میں اضافہ ہوا، تعلیم میں ترقی ہوئی، قاریوں کا حلقہ وسیع ہوا۔ ادب کو شاہی سرپرستی حاصل ہوئی۔ یہ پہلا موقعہ تھا کہ یونان میں ایک عام رابطے کی بولی نے رواج پالیا۔ ادبی فن کاروں کے ایک ایسے سامع نے جگہ لے لی تھی جو اقلیت میں تھا لیکن وسیع النظر اور زیادہ تعلیم یافتہ تھا۔

روم میں اینڈرونکس نے یونانی شاعری سے متعارف کرایا، جس کے بعد یونانی ادب وفکر کی پیروی نے ایک پوری تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ آگسٹس خود بھی شاعری کا دلدادہ تھا، اس نے اپنے عہد کے اہم شعرا کو اعزاز بخشے، انعامات سے نوازا۔ ہوریس اور ورجل جیسے غیر معمولی شعرا کا تعلق بھی اسی عہد سے ہے۔ ورجل کا Aaenad جیسا رزمیہ اور Poem on Agriculture جیسی طویل نظم بھی اسی عہد کی تخلیق ہے۔ سیلیس اٹالیکس، لوکن، کیٹولس، پراپیرٹیس، اووڈ جیسے غنائی شعرا نے اس عہد کی تخلیقی فضا کو متحرک اور قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کیا۔ ڈرامے میں پلاٹس، ٹرینس اور سنیکا کی خاص اہمیت ہے۔ طنزیہ شاعری کی روایت سازی میں ہوریس، پرسیس، مارشل اور جووینل کے ناموں کو اطالوی ادب کی تاریخ فراموش نہیں کرسکتی۔

عہدِروما کی تنقید کی تاریخ میں ہوریس اور لانجائنس کا بلند مقام ہے۔ ان کے علاوہ کوئن ٹلین کے بعض نظریات بھی خاصے اہم ہیں۔ افلاطون اور ارسطو کے اثرات اور پیروی کے باوجود بعض تصوراتِ نقد قطعاً روی ہیں۔ ہوریس کے تصورِ ہیئت، لانجائنس کے تصورِ ترفع Sublimation اور کوئن ٹلین کے طرزِ تقابل میں نیا پن ہے۔ یونان سے بنیادی تصورات اخذ کرنے کے باوجود تجزیاتی طریقِ کار ان کا اپنا ہے۔ لانجائنس اپنے تصورات میں قطعاً اوریجنل ہے۔ تخلیقی زبان کا اس نے ایک ایسا نیا تصور دیا تھا۔ جس کے باعث اسے رومانی بھی کہا جاتا ہے۔ قدامت کے لحاظ سے وہ کلاسیکی ہے اپنے تصورات کے لحاظ سے رومانی۔

یونانی شعر وفکر کی روایت جب اپنے عروج پر تھی، اہلِ روم میں زبانی روایت، وہاں کی

ثقافتی روح کا ایک مضبوط حصہ بنی ہوئی تھی۔ لوک شاعری کا عمومی رجحان بیانیہ کی طرف تھا۔ ماضی کے رومی سورماؤں کی تمجید و تحمید ان کا خاص موضوع تھا۔ یونان سے ربط وضبط کے بعد رومی زبانی روایت کی جگہ یونانی رزمیوں کے نمونوں نے لے لی۔ 272 ق م میں جنوبی اٹلی میں واقع ٹیرینٹم Tarentum جو یونانی کالونی تھا، پھر سے روم کے زیر اقتدار آ گیا۔ اس مہم میں اینڈرونکس Andronicus نامی ایک معلم کو بھی یرغمال کے طور پر روم لایا گیا جہاں شاہی خاندان کے بچوں کی تعلیم و تربیت اس کے ذمے کر دی گئی۔ بعد ازاں اسے آزاد کر دیا گیا۔ اب اس کی حیثیت ایک باقاعدہ استاد کی تھی۔ وہ محض شاہی خاندان کے بچوں ہی کا استاد نہیں تھا بلکہ روم کے عوام الناس بھی اس سے مستفیض ہوئے۔ اینڈرونکس کی اہمیت اس معنی میں غیر معمولی ہے کہ اسی نے لاطینی زبان میں ادبی تحریک کے بیج بوئے۔ اس نے ہومر کی اوڈیسی Odyssey کا لاطینی زبان میں منظوم ترجمہ کیا اور خود بھی ڈرامے لکھے۔ اگر چہ یہ بہت معرکے یا اعلیٰ ادبی سطح کے کام نہیں ہیں تاہم اولیت کے اعتبار سے ان کی تاریخی معنویت ہے۔ اینڈونکس کے ترجمے نے رومی ذہن کو اس عظیم یونانی ورثے کی طرف موڑ دیا جو اپنے تخیل کے اعتبار سے انتہائی ترفع کا حامل تھا۔ رومیوں کو یونانی عظیم المرتبت سورماؤں کا علم ہوا، جو عام انسانوں سے بلند و بالا تھے۔ لیکن تھے وہ انسان ہی۔ مہم جو، خطر پسند اور بلند حوصلہ انتہائی، آزمائشی دورانیے میں بھی ان کا جوش وخروش برقرار رہتا ہے۔

لاطینی شعرا نے یونانی مآخذ اور یونانی روایت کا اثر قبول کیا اور ان کی نقلیں بھی کیں۔ اہلِ روم کے لیے یونان ایک سرچشمہ فیض ضرور ثابت ہوا لیکن ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ رومیوں کو اپنی تہذیب و ثقافت سے بے انتہا انس تھا اور وہ اس پر فخر کرتے تھے۔ انھوں نے ادبی ہستیوں اور زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کا علم یونان سے حاصل کیا لیکن مواد رومی زندگی ہی سے اخذ کیا۔ مصر کے رزمیوں کے مثالیں ان کے سامنے تھیں۔ پھر بھی پہلی صدی کے بعد روم میں رزمیہ نظموں کی روایت کو استحکام ہی مل سکا اور نہ ایسی کوئی نظم مثال بن سکی جسے اپنے غیر معمولی ادبی محاسن کے باعث یونانی ادب کے مقابل رکھا جا سکے۔ ورجل، ہوریس، لانجائنس اور سسیر وایسے نام ہیں جو اپنے ذی وقار کارناموں کی وجہ سے اطالوی ہونے کے

باوجود یونانی معلوم ہوتے ہیں۔

نائویس Naevius نے سب سے پہلے انڈرونکس کی پیروی میں پیونک جنگ کو اپنے رزمیے کا پلاٹ بنایا۔ یہ خیال بھی اس نے ہومر کے رزمیے ہی سے اخذ کیا تھا۔ ہومر نے ٹرائے کی جنگ کو بنیاد بنا کر ایک عظیم رزمیہ (ایلیڈ) خلق کیا تھا۔ نیویس کی کوششوں کا ثمرہ ورجل (79-19 ق۔م) کے یہاں نظر آتا ہے۔ ورجل نے ٹروجن سورما اینیس Aeneas پر ایک رزمیے کے علاوہ دوسری نظمیں بھی لکھیں۔ ان نظموں کی تحریک اسے سسلی کے شاعر تھیوکریٹس سے ملی تھی جسے یونان میں باستانی روایت کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ یہ نظمیں اپنی تلفیظ (ڈکشن) صحت و درستی، بنی نوع انسان اور فطرت کے تئیں بے پناہ محبت و رغبت کے باعث زبردست تخلیقی قوت اور تہ بہ تہ پیغمبرانہ قوت کا احساس دلاتی ہیں۔ اس کی اسی بیش بہا تخلیقی استعداد کو دیکھتے ہوئے آگسٹس کے وزیر اعلیٰ میسی نس Maecenas نے اسے شاہی سرپرستی میں لے لیا۔ گزشتہ جنگوں میں وسیع تر سطح پر زرعی تباہی نے قومی دولت، زندگی کے نظم و ضبط اور قوم کے اخلاقی کردار کو زبردست نقصان پہنچایا تھا۔ میسی نس اسے آگسٹس کے دیہی اور زرعی پالیسی پر نظم لکھنے کی دعوت دیتا ہے تاکہ کسانوں میں ایک نئی زندگی کی لہر دوڑ جائے اور ملک کا ورک کلچر پھر لوٹ آئے۔ ورجل کے لیے یہ ایک بڑا چیلنج تھا اس نے اسے قبول کرلیا۔ روم شہری ترقی کی ایک مثال تو بن گیا تھا لیکن آگسٹس کو دیہی پسماندگی کی قیمت پر یہ ترقی گوارہ نہ تھی۔ ورجل نے ایک غیر شاعرانہ موضوع کو ایک ایسے شاعرانہ پیرایہ میں ادا کیا اور لاطینی زبان میں ان مخفی امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی جو ابھی تک منصۂ شہود میں نہیں آئے تھے۔ ماضی میں یونانی شاعر ہیسیڈ نے بھی باستانی شاعری کی بہترین مثال قائم کی تھی لیکن ورجل اپنی نظم بہ عنوان Georgies or Poem on Agriculture میں اپنے تخیل، تصوریت (آئیڈیلزم)، فنی دست گاہی اور بنی نوع انسان اور اس کی زندگی کے تصور کا جو نقشہ مرتب کرتا ہے، ہیسیڈ کی پہنچ سے باہر کی چیز ہے۔ ورجل کی دیہی جزئیاتی تفصیل نگاری، دقت نظری، فطرت کی روح کو کسب کرنے اور انسان کو عمل کے لیے اکسانے کا اسلوب، اس کی ہیئتی تنظیم میں پختہ کارانہ شعور کی کارکردگی سے کم حیثیت نہیں رکھتا۔ ورجل کا خیال تھا کہ محنت، مشقت یا کام ہر شخص کا مقدس

فریضہ ہے۔ اس کی لغت میں مصروف کار رہنے کے دوسرے معنی اخلاقی نظم و ضبط کے ہیں۔ یہی وہ راہ ہے جو سوسائٹی میں عدل و انصاف کی طرف جاتی ہے۔

ورجل کا رزمیہ موسوم بہ اَینیڈ Aeneid ایک غیر معمولی نظم ہے جس کی تکمیل میں اسے کم و بیش دس برس کا عرصہ لگا۔ نظم کا موضوع اگرچہ معلوم و معروف نوعیت کا تھا۔ ورجل نے اس میں ایک نئی روح پھونک دی۔ ہومر کے یہاں ہم اس دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جہاں مہم جو سورما اپنی قوت میں دیوتاؤں کے مماثل ہیں۔ ورجل کی نظم میں وہ اپنی ہر صورت میں انسان کے درجے پر فائز نظر آتے ہیں۔ ہومر کے ہیرو شکوہ کے متمنی ہیں جب کہ ورجل کے یہاں اینیس انفرادی شہرت کی تہہ میں کھوکھلے پن کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اینیس تنگ اور محدود حب الوطنی کی حدود سے پرے ہو کر ایک ایسی عالمی ریاست کے لیے کوشاں نظر آتا ہے جس میں تمام قسم کی نسلیں مساوی سطح پر زندگی بسر کر سکیں۔ یہ وہی تصور ہے جس کا عملی اطلاق آگسٹن نے اپنے خلاف لڑنے والوں اور مہاجر نسلوں کو عام معافی کی صورت میں کیا تھا۔

ورجل کے علاوہ سیلیس اٹیلیکس Silius Italicus کی رزمیہ نظم Punica بھی ایک اچھا معیار قائم کرتی ہے لیکن ورجل کے وژن میں جو آفاقیت اور گہری حساسیت تھی اور زبان کی چھپی ہوئی غیر معمولی قوتوں کا جو ادراک تھا اور جو مثال اس نے قائم کر دی تھی کہ قدامت کو کس طرح ایک جدید کلاسیکی آب و رنگ دیا جا سکتا ہے۔ وہ اسی کا حصہ تھا۔ اٹیلیکس یا لوکن Lucan کی اپنی چند انفرادی خصوصیات بھی تھیں لیکن ان میں ورجل سے سبقت لے جانے کی سکت نہ تھی۔ جس طرح یونانی رزمیہ شاعری کی اعلیٰ ترین مثال ہومر سے شروع ہو کر ہومر پر ختم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح رومی رزمیہ شاعری کی اعلیٰ ترین مثال ورجل سے شروع ہوئی اور ورجل پر ختم ہو جاتی ہے۔

جہاں تک غنائی شاعری کا تعلق ہے۔ کیٹولس Catullus (84 تا 54 ق م) کا درجہ دوسرے تمام غنائی شعرا سے بلند ہے۔ کلڈ یو نام کی ایک شادی شدہ امیر زادی سے اسے جنون کی حد تک عشق ہو جاتا ہے لیکن وہ بے وفا نکلتی ہے۔ یہی غم، یونانی شاعرہ سیفو کی طرح اس کی شاعری میں درد انگیز موسیقی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اسے ہر جگہ کلاڈیو کے بجائے لیسبیا Lesbia کے نام سے خطاب کرتا ہے اس کے جذبات کی غیر معمولی شدت، اس کے لفظ لفظ سے

پھوٹتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

میری زبان میں رعشہ آ گیا ہے
میری رگوں سے آگ کی دھاریں پھوٹ رہی ہیں
آنکھوں پر (رونے کے سبب) کہرے کی چادر تن گئی ہے

کلاڈیونہ صرف یہ کہ بے وفا نکلتی ہے بلکہ بہ یک وقت کئی نوجوانوں سے عشق کرتی ہے۔ وہ واسوخت کے انداز میں کہتا ہے کہ اس کے ایک نہیں تین سو عاشق ہیں۔ اس کے نام پر وہ پوری عورت ذات کی مذمت کرتا اور ملامت بھیجتا ہے۔ کیٹولس کو زندگی کے صرف تیس برس ہی ملے تھے وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا زخم خوردہ عاشق ثابت ہوا جس کے لفظوں میں خون کی چمک تھی، لہجے میں درد، کسک اور کبھی کبھی تلخی کی آمیزش اسے اور اثر گیر بنا دیتی تھی۔ کیٹولس نے پس رَو نسلوں کو غنائی شاعری کا ایک قماش مہیا کر دیا۔ اس کے بعد ٹبولس (54 تا 18 ق۔م) کی غنائی نظم ایک عمدہ مثال قائم کرتی ہے۔ اس کی محبوبہ ڈیلیا بھی شادی شدہ تھی، ٹبولس اپنی بقایا زندگی اس کے خواب میں گزار دیتا ہے۔ فطرت اس کے جذبوں کی رفیق اور پناہ گاہ کی حیثیت سے اس کی شاعری میں خود ایک معشوق کے کردار میں ڈھل جاتی ہے۔

پراپرٹیس Propertius (50 تا 15 ق۔م) کی محبوبہ کا نام سنتھیا تھا۔ جو اُسے دھوکہ دے کر دوسروں سے عشق کی پینگیں بڑھانے لگتی ہے۔ وہ واسوخت کے انداز میں اسے دھمکی دیتا ہے کہ شاعری کے ذریعے وہ اسے دنیا بھر میں بدنام کر دے گا۔ اسے جس شباب اور جس حسن پر ناز ہے وہ جلد فنا ہو جائے گا۔ اس کا آئینہ خود اسے دکھائے گا وہ جھریاں، جو اس کے چہرے پر ایک ایک کرکے ابھر رہی ہیں۔ پراپرٹیس اپنے عزیز دوست کی بے وقت موت کے بعد اس کی بیوی کورنیلیا سے شادی کر لیتا ہے۔ اس کی وہ نظمیں اپنی نوعیت کی منفرد اور انوکھے اور شدید احساسات سے معمور ہیں جن میں وہ اپنے مرحوم دوست کورنیلیا سے خطاب کرتا ہے۔ ان نظموں میں شاعر، محبت، زندگی اور موت کے بارے میں جو خیالات پیش کرتا ہے انھیں اس کے فلسفیانہ وژن کا بہترین نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔

پراپرٹیس کے بعد اووِ Ovid (43 تا 17 ق۔م) ایک ایسا شاعر ہے جو ٹبولس اور

پراپیرٹیس سے بڑا نام ہے۔ وہ سرتاپا عاشق ہے۔ اسے بھی ویرِنا Varinna نام کی ایک شادی شدہ لڑکی سے عشق ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے عہد کی لڑکیوں سے شاکی ہے کہ وہ گھر بار کو سنبھالنے کے بجائے فلرٹ کرتی پھرتی ہیں۔ اس کے ذہن میں عورت کا ایک مثالی تصور ہے، جسے اس نے اپنی کتاب Art of love میں پیش کیا ہے جس میں وہ اپنے آپ کو مکتبِ عشق میں ایک استاد کے طور پر پیش کرتا ہے کہ عشق کرنے کے کتنے طریقے ہیں۔ کسی کو کس طور سے گم راہ کیا جاسکتا ہے۔ اس نے جوان لڑکیوں کو بجنے سنورنے میں کام آنے والے Cosmetics کے تعلق سے بھی ایک شعری مجلّہ Heroines تصنیف کیا تھا۔ اس کتاب میں اساطیری اور مشہور عورتوں کے عشق کی داستانیں نظم ہیں۔ Metamorphosis اس کی طویل بیانیہ نظم ہے جو ظہورِ کائنات سے عصری تاریخ تک کے زمانے کو محیط ہے جس میں تقریباً تمام یونانی شکوہ خیز اساطیری اور سورمائی کردار یکے بعد دیگرے نمودار ہوتے ہیں۔ مختلف اساطیری اور مہماتی کہانیوں کے کرداروں کے علاوہ جیولیس سیزر جیسے حقیقی اور تاریخی کردار بھی درمیان میں آتے ہیں۔ یہ نظم کل 250 کہانیوں پر مشتمل ہے۔ ہر کہانی میں کسی نہ کسی مافوق الفطری تبدیلیِ ہیئت سے سابقہ پڑتا ہے۔ جس سے اس کے عنوان 'قلبِ ماہیت' (میٹامارفوسس) کی توثیق ہوتی ہے۔ اس دور میں روم کو اپنے تحفظ اور تعمیرِ نو کے لیے مشقت گیر انسانوں اور سپاہیوں کی ضرورت تھی جب کہ اووڈ اپنے نغموں میں عاشق کو ایک بڑا ہیرو بنا کر پیش کر رہا تھا۔ اس کا سبق تو بس محبت تھا۔ اووڈ کے لیے محنت و مشقت آمیز جسمانی کاموں کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ وہ نوجوانوں کو عشق کا مردِ میدان بننے کا درس دے رہا تھا۔ آگسٹس یہ سمجھتا تھا کہ اووڈ مخربِ اخلاق گروہ ہی کا رکن ہے۔ سو بالآخر اس نے اپنی سوسائٹی کے اخلاقی تحفظ کے پیشِ نظر اووڈ کو اس کی 51 سال کی عمر میں جلاوطن کرکے بلیک سی (کالے پانی) کے ساحل پر واقع ٹامی نام کے مقام پر بھیج دیا۔ یہ ایک بہت بڑی سزا تھی۔ وہ جہاں معافی اور وطنِ عزیز کی واپسی کی امید میں 8 سال کے بعد اس دنیا سے رخصت ہو گیا۔ Sorrows عنوان سے وہ نظمیں بلا کی تاثیر رکھتی ہیں جنھیں اس نے جلاوطنی کے موقعے پر رخصتی کے لمحے سے شروع کیا تھا۔ دوستوں کے نام لکھے ہوئے خطوط بعنوان Letters from the Black Sea میں بھی وہ اپنا دل چیر کر رکھ دیتا ہے۔ یہ خطوط ایک

مہجورِ وطن کی دردانگیز یادوں کا مجموعہ ہے جو اپنی مثال آپ ہیں۔ وہ اپنی ارضِ مولود کو وادیٔ سلمو کے نام سے خطاب کرتا ہے اور اپنی نظموں کے ذریعے اپنے جذبات اٹلی والوں تک یہ کہہ کر پہنچاتا ہے:

"Go, my book and in my name,

greet the dear earth of my land"

''جاؤ، میری کتاب اور میرے نام پر
میری پیاری سرزمین کو پرتپاک سلام کرنا''

روم میں لوک ناٹکوں کی طرح اجتماعی طور پر گانوں اور سماج کے مختلف ٹائپ کرداروں کی مزاحیہ نقلوں کا رواج ہر چھوٹے بڑے دیہی علاقے میں تھا۔ ہندوستان کی طرح ان تقریبات کا تعلق موسموں کے عروج اور زوال سے ہوا کرتا تھا۔ لیکن یہ نقلیں یا ناٹک، ڈرامے کے فن کی باقاعدہ بنیاد نہیں بن سکے۔ یونانی ادبیات سے معانقے کے بعد ہی پلاٹس (254 تا 184 ق۔م) نے تقریباً 130 ڈرامے لکھے جن میں سے صرف 20 ہی دستیاب ہیں۔ اس کے پلاٹ یونانی ڈراموں سے ماخوذ ہیں لیکن اسلوب اس کا اپنا ہے۔ وہ خود بھی انتہائی خوش مزاج اور ہمہ وقت جشن انبوہ کا قائل تھا۔ اس کا مقصد بھی اپنے ناظرین کو ہنسنا ہنسانا اور خوش باش رکھنا تھا۔ ٹیرینس (195 تا 159 ق۔م) نے یہ فن پلاٹس ہی سیکھا تھا لیکن پلاٹس کے برخلاف اس نے پلاٹ اور کردار، کسی ایک ڈرامے سے اخذ کرنے کے بجائے مختلف ڈراموں سے لیے۔ اپنی کامیڈی کا تانا بانا بُنا۔ تکنیک کا یہ عمل اس کا اپنا ہے۔ اس طرح کے ترکیبی عمل پر اس عہد کے نقادوں نے انگشت زنی بھی کی لیکن اسے کچھ نہ کچھ نیا کرنے کی دھن تھی۔ اس نے نقل کی متداول روایت سے انحراف کیا اور اہل روم کو تکنیک میں ردو بدل کی راہ دکھائی۔

اطالوی ڈرامے کی تاریخ میں سینیکا Seneca (65 تا 4 ق۔م) ایک ناقابل فراموش نام ہے۔ اس کی بدبختی تھی کہ اس نے نیرو Nero جیسے خود پرست آمر کے دور میں شعور کی منزلیں طے کیں۔ نیرو نے اپنے خلاف سازش کے الزام میں اسے 61 برس کی عمر میں خودکشی پر مجبور کیا۔ اس سے پہلے اسی الزام کی پاداش میں وہ سینیکا کے بھتیجے لوکن Lucan کو موت کی سزا سنا

چکا تھا۔ لوکن سقراط کی طرح اپنے دوستوں کے درمیان اپنی نظمیں سناتے سناتے اپنے ہاتھوں سے اپنی شہ رگ کاٹ کر دنیا کو خیر باد کہہ دیتا ہے۔ سینیکا کا رجحان دہشت انگیز صورت حال پر مبنی پلاٹ سازی پر تھا۔ خانہ جنگی کے موضوع پر اس نے ایک بے حد مہیب اور دہشت خیز نظم لکھی تھی۔ علم البیان کی وہ تعلیم جو اس نے اپنے والد سے پائی تھی اس کا بہترین استعمال اس کے ڈراموں میں زبان کی ادائگی میں ملتا ہے۔ سینیکا نے بھی بیش تر کردار یونانی اساطیر ہی سے اخذ کیے تھے۔ وہ زینوفن (وفات 308 ق۔م) کے رواقی (Stoic) فلسفے کا پیرو کار تھا۔ جو ضبطِ نفس کی تلقین کرتا، نیکی اختیار کرنے اور جذبات پر قابو رکھنے کی تاکید کرتا ہے۔ جس کے دستورالعمل میں خودکشی بھی جائز تھی۔ یہی وہ تصور ہے جس نے اسے خوشی خوشی موت کو قبول کرنے کا حوصلہ بخشا۔ موت ایک قانون کا نام ہے نہ کہ کسی جرم کی سزا، ایک فرد ہی نہیں بالآخر ایک دن تمام کائنات ہی کو موت کے آغوش میں چلا جانا ہے۔ سینیکا کے ڈراموں کا اثر سترہویں صدی کے فرانسیسی ڈرامہ نگار کورنئی Corneille، مارلو اور شیکسپیئر کے بعض المیوں (مثلاً ہیملیٹ، اوتھیلو وغیرہ) میں دیکھا جاسکتا ہے۔ روم میں سنسکرت ڈرامے کی طرح طربیہ میں تو برگ و بار آئے لیکن المیہ روایت نہ بن سکا۔

روم میں طنزیہ شاعری کی ایک لچیلی روایت رہی ہے۔ حربے کے طور پر تمسخر وتضحیک کو کبھی شاعری کا ناگزیر حصہ نہیں سمجھا گیا۔ ہوریس بلاشبہ ہجویہ شاعری کا بہت بڑا نمائندہ ہے۔ اس کے کردار شہری اور ٹائپ ہیں جیسے ان گھڑ غلام، مغرور فلسفی، ٹھستے دار مقرر، گھمنڈی شاعر، پیسے کو سینت کر رکھنے والا بخیل، غیر دلچسپ باتوں سے زچ کرنے والا چرب زبان، پیسے کا لالچی کاروباری یا بلند کوش ارادے باندھنے والا سیاست داں وغیرہ یہ غیر مبدل ٹائپ کردار ہیں جو اپنی عادت و اطوار کی مخصوص پہچان رکھتے ہیں۔ ہوریس ان کرداروں پر ہنستا ہے کڑھتا ہے اور ان عیوب سے سوسائٹی کو پاک بھی کرنا چاہتا ہے۔ ہوریس کے نزدیک معقولیت کے دائرے میں خوشی یا تفریح قابلِ قدر ہے۔ سادہ زندگی ہی بہتر زندگی ہے۔ وہ ان لوگوں کو عاقل اور مکمل گردانتا ہے جو اپنے آپ پر حکمرانی کے اہل ہیں، جو نہ غربت اور موت سے خائف ہوتے نہ اپنے جذبوں کے غلام ہوتے اور نہ بلند و بالا خواہشات کے مارے ہوئے ہوتے ہیں۔ ایک

مطمئن زندگی گزارنے کے بعد موت کا بلاوا آتا ہے تو وہ اسے بخوشی قبول کر لیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

You have played enough, eaten enough

drunk enough: it is now time for you to go

تم خوب کھیل کھیل لیے، خوب خوب کھا چکے، پی چکے
اب وقت آ گیا ہے کہ تمھیں چلے جانا چاہیے (اس دنیا سے)

ہوریس کی طنزیہ شاعری تلخی، کڑواہٹ، خالی خولی عیب جوئی یا دوسرے کی شخصیت اور وقار کو مسخ کرنے یا مسمار کرنے سے گریز کرتی ہے۔ وہ زندگی کو ایک فلسفی کی حیثیت سے نہیں بلکہ تجربی انسان کے طور پر دیکھتا اور نتائج اخذ کرتا ہے۔ اس کی زبان بھی غیر ضروری آرائشی لفظیات، لفاظی، کھوکھلے دعاوی سے پاک ہونے کے ساتھ ساتھ مقامی روزمرہ بول چال کی زبان کو بے تکلفی سے ادا کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند ہے۔

ہوریس کے علاوہ پرسئیس Persius (62 تا 24 ق م) کا شمار بھی ممتاز طنز نگار شعرا میں کیا جاتا ہے۔ وہ ایک سرگرم اور پر جوش شخصیت کا مالک تھا۔ ادب کا شائق اور ذہانت آمیز مسرت کا دلدادہ۔ اپنے جذبات وخیالات میں اعتدال کو ترجیح دینے کے ساتھ وہ تنک مزاج بھی تھا کیونکہ اپنے عہد کی بعض چیزوں سے وہ مطمئن اور بعض چیزوں سے شاکی اور نالاں بھی تھا۔ طنز نگار کا مقصد ہمیشہ تفریح وتمسخر نہیں ہوتا اُسے ایک صاحب بصر نقاد کا رول بھی انجام دینا پڑتا ہے۔ وہ ان شعرا کو تنقید کا نشانہ بناتا ہے جو فیضانِ سماوی سے محروم ہیں لیکن شاعری کرنے سے باز نہیں آتے۔ ان کے شعری مذاق کی سطح بھی پست ہوتی ہے اور امرا اور روؤسا کی کاسہ لیسی پر ہی ان کے گزر اوقات کا انحصار ہوتا ہے۔ وہ شاعری جو محسوسات کی مظہر نہیں ہوتی اس میں کبھی عظمت پیدا نہیں ہو سکتی۔ وہ اپنے عہد کے نام نہاد شرفا کی بناوٹی آداب زندگی پر بھی لعن طعن کرتا ہے۔ اس نے سٹایرس میں تقریباً تمام صفِ اوّل کے شعرا کے فضولیات سے معمور شب و روز کی مذمت کی ہے کیونکہ روم کی از سر نو تعمیر کے لیے محنت کش اور بامقصد عوام اور بامقصد شاعری کی ضرورت تھی۔ اس طرح کی شاعری اخلاقی، اصلاحی اور سیاسی نوعیت کی حامل ہوتی ہے۔ تمسخر وتضحیک کا پہلو جس میں ایک ذیلی رَو کی حیثیت رکھتا ہے۔

مارشل Martial (102 تا 40 ق م) ایک کتبہ نویس تھا۔ اس نے بھی سوسائٹی کے اکثر شعبوں کو تختۂ مشق بنایا۔ اس کے سٹایر کی ایک خاص شناخت اس کا اقوالی Epigrammatic طرز تھا جو اس کی نکتہ آفریں اور بذلہ سنج طبیعت سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ مارشل کو گہرے انسانی تجربے کو نہایت اجمال و چستی و درستی کے ساتھ پیش کرنے میں مہارت حاصل تھی۔ وہ کہتا ہے کہ ایک مردہ رزمیہ کی نسبت زندگی سے بھرپور ایک قول Epigram کی اہمیت ہے۔ مارشل کا یہ منفرد اسلوب اپنے عہد میں بہت مقبول ہوا۔ مارشل کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ اس کی بذلہ سنجی اکثر حد سے پرے نکل جاتی اور وہ فحش کلامی پر اتر آتا ہے۔ اس نے کئی فحش نظمیں لکھیں جنھیں مخرب اخلاق اور بے ہودہ بھی کہا گیا لیکن اس کا کہنا تھا کہ وہی لوگ جو بہ ظاہر ناک بھوں چڑھاتے ہیں، تنہائی میں ان سے مزا لیتے ہیں۔ جوان العمر خواتین جنھیں بہ ظاہر شرم آتی ہے یا ندامت محسوس کرتی ہیں۔ وہی جب اکیلی ہوتی ہیں تب ان کے لیے ان نظموں میں لطف کا وافر سامان ہوتا ہے۔ ایک موقعہ پر وہ ان نظموں سے توبہ کر لیتا ہے۔ کسی کا نام لے کر اس کی ہجو کرنا اسے قطعی پسند نہ تھا۔ اس کے لیے رومی سوسائٹی کئی ایسے عیوب اور غلط کاریوں سے بھری ہوئی تھی جنھیں رات دن تختۂ مشق بنایا جا سکتا ہے۔ اس میں عوام اور خواص میں کوئی تفریق نہیں تھی۔ وہ سختی کے ساتھ ان معاصر نقادوں کی خبر لیتا ہے جو عصری ادیبوں کو تنگ نظری سے دیکھتے اور نظر انداز کرتے ہیں۔ انھیں ساری خوبیاں صرف اور صرف گزشتگان میں نظر آتی ہیں۔ جو رئیس ہیں وہ بلا کے کنجوس ہیں۔ وہ اپنے اہلِ وطن کو یہ درس دیتا ہے کہ بے وقوفانہ بلند و بالا ارادے باندھنے میں اپنی قوت صرف نہ کریں۔ انھیں زندگی سے لطف لینا چاہیے۔

جووینل Juvenal (104 تا 60 ق م) کہا کرتا تھا کہ روم کی روزمرہ زندگی میری شاعری کا موضوع ہے۔ وہ ان شعرا پر سخت تنقید کرتا ہے جو کاغذ کا زیاں کرتے ہیں۔ اسے اپنے چاروں طرف دھوکے باز، قاتل، مذہب سے بے پروا، سماجی مرتبہ پانے کے خواہش منداور عیاش و اوباش لوگوں کی اکثریت دکھائی دیتی ہے۔ جن پر قلم نہ اٹھانے کو وہ اپنی بدتوفیقی قرار دیتا ہے۔ اسے عورتوں کی دغابازی، بے وفائی اور بناوٹی کردار سے کراہیت محسوس ہوتی ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ شادی کرنے سے بہتر ڈوب کے مرجانا ہے۔ وہ روم کے تاناشاہوں کو تاکید کرتا ہے کہ

کسی ملک پر فتح حاصل کرنے سے صائب ہے خود پر فتح حاصل کرنا۔

خطابت پورا ایک شعبۂ فن ہے۔ جس میں نثر کا تصورِ فن بھی پنہاں ہے۔ پیٹرونیس Petronius کا نثری کارنامہ بعنوان Meddey جسے ناول بھی کہا گیا ہے کیونکہ ایک ڈھیلے ڈھالے پلاٹ پر شروع سے آخر تک کہانی کا ایک سلسلہ سا قائم ہے لیکن پلاٹ کی ساخت میں نہ تو کساؤ ہے نہ کسی قسم کی ضابطہ بندی۔ ہم اسے چند ضمنی کہانیوں پر مشتمل مختصر داستان کا نام دے سکتے ہیں جس میں فوق الفطری عناصر بھی درمیان میں نمودار ہوتے ہیں۔ اس میں سماجی تنقید بھی کی گئی ہے طنزیہ کاٹ کو گوارہ بنانے والے مزاح کا عنصر بھی متوازی کارفرما ہے۔ پیٹرونیکس ان خطیبوں پر سخت تنقید کرتا ہے جو تکلّمی زبان کی ثروت مندی اور قوتوں سے کام لینے کے بجائے ایسی زبان کا استعمال کرتے ہیں جو متورّم اور لفاظی پر مبنی ہے۔ ان کے نزدیک روزمرہ بول چال کی زبان 'عامی' اور پس ماندہ زبان ہے۔ پیٹرونیکس نثر کے اسی اسلوب کو نمائندہ قرار دیتا ہے جو نمود و نمائش سے عاری اور سیدھا سادہ ہو۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس طرح کا اسلوب سادگی، شائستگی اور مہذب لب و لہجے کے منافی ہوتا ہے۔ ادائگی میں اگر بے ساختگی اور بے تکلفی ہے تو اس کا اپنا ایک فطری حسن ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اصلی اور حقیقی زبان گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جانے والی زبان یعنی لاطینی ہے جس کی اپنی دلآویزی ہے۔ خطابت کے ہاتھوں اس کا حسن ہی مسخ کر دیا جاتا ہے۔

پیٹرونیکس کے علاوہ اپولیس Apoleius کے ناول کا پلاٹ بھی ڈھیلا ڈھالا ہے۔ درمیان میں یکے بعد دیگرے کئی کہانیوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ سب سے دلچسپ کیوپڈ اور سائیکی کی روایتی کہانی ہے۔ زبان بے تکلف اور خارجی آرائش و زیبائش سے عاری ہے۔ لوک سادگی سے اس کا خمیر اٹھا ہے۔

کیٹو Cato، گریچس Gracchus اور کیٹی لن Catiline کے نثری فن پاروں میں اس چمک دمک اور بھڑکیلے پن کا شائبہ بھی نہیں جو اس عہد کے خطیبوں کا خاصہ تھا۔ ان کے علاوہ ہورٹین سِیَس Hortensius (114 تا 50 ق م) اس ذیل میں سب سے بڑا نام ہے جو اپنی فصیح البیانی، طلاقتِ لسانی اور زبان کی شائستگی و شستگی کے باعث خواص میں بے حد مقبول تھا۔ وہ ان

نوجوانوں کو متاثر نہیں کر سکا جن کے نزدیک یونانی نثر کی بے تصنع شائستگی و سادگی کی قدر زیادہ تھی۔ اس عہد میں سب سے نمایاں مثال سسیرو Cicero (106 تا 43 ق م) نے قائم کی تھی۔ نثری اظہار میں اس کی تاکید درج ذیل امور پر تھی:

1- تقریری یا تحریری متن میں شروع سے آخر تک سلسلے کا بتدریج ہونا ضروری ہے۔
2- موضوع و متن میں ارتکاز کو قائم رکھنا ضروری ہے۔ یعنی غیر متعلق باتوں سے گریز برتا جائے۔
3- اطناب، لفاظی، غیر ضروری تفصیلات و توضیحات متن کے مجموعی خوش کن اثر کو مسخ کر دیتے ہیں۔
4- جذبات کے سیلِ رواں پر باندھ ڈالنا ضروری ہے۔ بے قابو جذبات ہی افراط و تفریط کا باعث ہوتے ہیں۔ سسیرو جذباتیت کا قایل ہے جو سامع و قاری کو اپنی طرف مائل رکھتی ہے لیکن اس کے لیے وہ ایک حد قائم کرنے پر زور دیتا ہے۔
5- پامال اور پیش پا افتادہ الفاظ بھی متن و موضوع کی سنجیدگی کو مسخ کر دیتے ہیں۔
6- متن و موضوع کو جز و اجز و امرتب یا پہلے سے تیار کرنا ضروری ہے۔

سسیرو کے کلام میں شستگی کے پہلو بہ پہلو شگفتگی کی ایک رَو ہوتی ہے۔ کبھی اس کے جذبات ایک تند دھارے کی طرح پھوٹ نکلتے ہیں۔ کہیں چھوٹے چھوٹے واقعات اور مزاح کا رنگ شامل کر کے اپنی تقریر کو متوجہ کن بنانے میں اسے مہارت حاصل تھی۔

عہد روما کی تنقید سے متعلق تفصیلات پر آگے بحث کی گئی ہے۔ اس ذیل میں بعض اہم باتوں ہی کو گفتگو کا موضوع بنایا گیا ہے۔

یونانِ قدیم کا صدیوں پر محیط عہد زریں ارسطو پر اپنے اتمام کو پہنچتا ہے۔ ہومر، ارسٹوفنیز، سیفو، اسکلس، یوری پڈیز، پنڈار، ہیسیڈ، جیور جیاس یا فلسفۂ فکر یا دوسرے علوم کی سطح پر جو سلسلۂ روایت چھٹی صدی قبل مسیح سے ارسطو تک جاری تھا، اس میں بھی سست روی پیدا ہو گئی۔ فلسفے کی روایت تو قائم رہی لیکن ارسطو یا افلاطون نے جو بنیاد سازی کے کام کیے تھے، ان کی توسیع نہ ہو سکی۔ شاعری اور دوسرے فنون کے تعلق سے مذکورہ بالا قدما نے جو تصورات قائم کیے تھے انھیں دوہرانے پر قناعت کی گئی۔ کسی نئی شعریات کے امکان پر غور کیا گیا نہ پہل کی گئی۔ روم کے فاتحین نے جسمانی سطح پر یونان کو فتح تو کر لیا لیکن ذہنی اور روحانی سطح پر خود مفتوح ہو گئے۔

ان کے لیے یونان کی ترقی یافتہ فکر، تخلیقی ادب اور ادب کی شعریات بھونچکا کرنے والی تھی۔ اہل روم نے یونان کے ان تمام اثاثوں کو اٹلی میں منتقل کیا، ترجمے کرائے اور اپنی تربیت کی۔ انھوں نے یونان سے سیاست، اخلاقیات، مختلف علوم، شاعری، فلسفہ اور شعریات کا درس لیا، یونانی اساتذہ کی کتابوں کو مقدس صحائف کے طور پر محفوظ رکھا۔ ان کی تعظیم کی، ان کی پیروی کی اور اپنے ادب اور فلسفۂ فکر کو انھیں رہ نما اصولوں کی رہ نمائی میں فروغ دینے کی سعی کی۔ اس طرح یونانی دانش کی روایت کو ایک نئی سرزمین مل گئی، جہاں اس کے لئے پھلنے پھولنے کے ایک مناسب آب و ہوا تھی۔ اہل روم نے یونانی تہذیب و ثقافت، علمی، ادبی اور فکری روایت کو اس طور پر اخذ کیا جیسے یونان کسی دوسرے ملک کا نام نہیں روم ہی کا کوئی علاقہ ہے۔

یونان میں ذہن و ضمیر کی کشادگی اور آزادیٔ فکر نے جو گراں قدر روایت قائم کی تھی اس کی جگہ قواعد دانوں اور ماہرین لسان و بلاغت نے لے لی۔ تھیوری سازی کی رفتار پر جیسے قدغن سی لگ گئی۔ ان ماہرین کی توجہ ہیئت یا تکنیکی امور پر زیادہ تھی، اصناف کو انھوں نے بھی اپنا موضوع بحث بنایا لیکن جس طور پر یونان کے قدما نے معیار بندی کی تھی، ان کی ہیئتوں، ساختوں، اسالیب اور جذباتی تاثیر کی قدر کو نئے معنی فراہم کیے تھے اس کی توسیع نہ ہو سکی۔ شعرائے روم نے اقوالی نظمیں Epigrammatic verses، رثائیہ نظمیں Elegy، دیہی اور منظری نظمیں Idyll باستانی نظمیں Pastoral، موعظتی نظمیں Didactic اور مختصر رزمیہ نظمیں Epyllion جیسی نسبتاً مختصر ہیئتوں میں خوب خوب طبع آزمائی بھی کی لیکن طویل رزمیہ اور ڈرامہ جیسی اصناف ان کے ادبی کلچر کا حصہ نہیں بن سکیں۔ اس عہد کے اہم شعرا جیسے ورجل Virgil، ہورلیس Horace کے استثنا کے ساتھ، ٹبولس Tibullus، پراپرٹیس Propertius، اووڈ اور لائوی Livy نے تخلیقی فضا کی آبیاری کی اور بعض غیر معمولی کارنامے بھی انجام دیے تاہم یونان کے عظیم تخلیقی ورثے کے مقابل انھیں نہیں رکھا جاسکتا۔ البتہ ادبی تنقید نے کسی حد تک اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی۔ ارسطو اور افلاطون کے تصورات کی نئی تعبیریں بھی پیش کی گئیں اور ان کی ترجمانی اور پیروی بھی کی گئی۔ یونانی تنقید، رومی نقادوں کے لیے ایک مستقل حوالے کا حکم رکھتی ہے۔ اہل روم نے ان کاموں کے لیے ایک مشن کے طور پر کام کیا اور اپنی سرگرمی اور ولولوں، تحقیق اور جستجو کی

کاوشوں میں کمی نہیں آنے دی۔ ایک اعتبار سے متنی تنقید کو ایک معتبر بنیاد اہلِ روم ہی نے فراہم کی۔ ہومر اور دیگر ڈرامہ نگاروں اور غنائی نظم نگاروں کی تصنیفات کی از سرِ نو ترتیب و تدوین کی گئی۔ ان پر مقدمات لکھے گئے۔ اہلِ روم کے ان کاموں سے یونانی شاعری/ ادب کی تفہیم کا ایک نیا باب وا ہوا۔ انگریزی، فرانسیسی اور جرمنی ادب نے اس اثاثے سے یونان اور روم کے تخلیقی اور تنقیدی وجدان سے بیش از بیش فائدہ اٹھایا۔

قدیم اطالوی دبستانِ شعر کی روایت ابھی برقرار تھی جس کی نمائندگی اینیس Ennius اور نائویَس Naevius کر رہے تھے۔ یہ شعرا مقامی سطح پر کم مقبول نہیں تھے۔ حیات و کائنات کی وہ فہم اور غیر رسمی ہیئتوں اور فنی تدابیر میں جو ایک وسیع تر جہانِ نو بہ نو پنہاں ہے ایک محدود سطح پر وہ اس کا علم بھی رکھتے تھے لیکن وسیع تر کشادگیوں کا انھیں ابھی عرفان نہیں ہوا تھا۔ تاہم اپنے عہد کے عوامی جذبات ان کی زندگی اور ان کی آرزومندیوں کے ترجمان اور ایک پس منظر کی حیثیت سے روم کی ادبی تاریخ انھیں فراموش نہیں کر سکتی۔

قدیم اطالوی شعری روایت کے دوبدو، اسکندریائی شعری روایت بھی اپنا اثر دکھا رہی تھی۔ روم کی فتح مصر کے بعد اسکندریا (شمالی مصر میں واقع ایک مشہور شہر) کے یونانی علماء کے افکار و خیالات بھی روم درآمد ہوئے اور انھوں نے رومی ذہن کو شدید طور پر متاثر کیا۔ اگرچہ قدیم کلاسیکی فکر و نقد یا شعر کی وہ روایت جو ارسطو وغیرہ سے متعلق تھی اس سے اسکندریائی فکر بڑی حد تک مختلف تھی اور کم تر بھی لیکن اس تنازعے اور مجادلے نے اہلِ روم کو حب الوطنی کے جذبے کے تحت قدیم اطالوی روایت پر غور کرنے اور اس کی تجدید و احیا کی طرف مائل کر دیا۔ فتح یونان کے بعد رومیوں کو صحیح معنی میں یونانی علم و عمل اور شعر و فکر کی چکاچوند کرنے والی روایت اور خزانوں سے واقفیت ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے قدیم یونان ان کے لیے ایک نمونۂ زیست بن گیا۔

یہ وہ دور ہے جسے آگسٹن Augustan کے عہد کے نام سے پہچانا جاتا ہے، جس کا زمانہ 31 تا 14 ق۔م کو محیط ہے۔ اپنی گوناگوں یافتوں اور کارناموں کے لحاظ سے ہم اس عہد کا تقابل ایتھنس کے پیریکلز عہد اور انگلستان کے الزبیتھ عہد سے کر سکتے ہیں۔ اسی عہد کو عہدِ زرّیں

سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ کیونکہ آگسٹس خود بھی علم و ادب کا دلدادہ تھا۔ جنگوں کا زمانہ لد چکا تھا۔ تمام سیاسی طاقت اب مملکتِ روما کے فرماں روا کے دستِ اقتدار میں سمٹ آئی تھی۔ جیولس سیزر کے قتل، بروٹس اور اینٹنی کے سیاسی گروہ سے معاہدے اور صلح کے بعد آگسٹس نے ایک غیر متنازع حکمراں کی حیثیت حاصل کر لی تھی اور باہمی ہلاکت آفریں جنگ و جدال سے اُسے نجات مل گئی تھی۔

آگسٹس اولوالعزم اور بلند حوصلہ ہی نہیں تھا اس میں حبِ جاہ بھی غایت درجہ تھی۔ ایک انتہائی طاقتور اور جلیل القدر بادشاہ کی حیثیت سے تو اس نے اپنے آپ کو منوالیا تھا لیکن عوامی سطح پر بھی وہ مقبول ہونا چاہتا تھا۔ آگسٹس نے اپنے عہد کے شعرا، اور مختلف شعبہ ہائے علوم وفنون کے ماہرین کو اعزاز بخشے ان کی سرپرستی کی جس کے باعث شاعری کے لیے ایک بہتر ماحول پیدا ہو گیا۔ آگسٹس نے یہ سمجھ لیا تھا کہ اس کے کارہائے نمایاں اور اس کی کامرانیوں کی تشہیر کا بہترین ذریعہ شاعری ہے۔ اس راہ سے وہ ہر خاص و عام کے ذہنوں میں اپنے لیے جگہ بنا سکتا ہے۔ آگسٹس کو اپنی شہرت کی ہوس اس قدر تھی کہ ایک بار اس نے ہوریس سے یہ گلہ بھی کیا تھا کہ اس نے اب تک اسے مخاطب کر کے کوئی نظم نہیں لکھی جواباً ہوریس نے اپنی مشہور تصنیف Epistile (مکتوب کی شکل میں لکھی گئی نظموں کا مجموعہ) کی دوسری جلد میں آگسٹس کو خطاب کیا ہے۔

آگسٹس کو روم بے حد عزیز تھا۔ اس کے لیے یہ سرزمین بڑی وقعت و تقدیس کی حامل تھی۔ آگسٹس کے زیر اقتدار روم نے ترقی کے کئی منزلیں طے کیں۔ دنیا کے لیے وہ ایک مثالی شہر بن گیا اور آگسٹس کو ایک ایسے ذی اثر حکمراں کے طور پر یاد کیا جانے لگا جو اپنی اہلیت، کارکردگی اور غیر معمولی قوت میں عدیم المثال ہے۔ آگسٹس نے روم کو خواب سے نکال کر ایک حقیقی پیکر میں بدل دیا تھا۔ شعرا اور فن کاروں کے تئیں آگسٹس کی کریم النفسی اور فیض رسانی مسلسل ان پر مہمیز کا کام کر رہی تھی۔ لوگ انفرادی طور پر مطمئن اور خوش حال تھے۔ جنگی مہمات میں روم کی کامرانیوں نے ان کے حوصلوں کی پرداخت کی اور حب الوطنی کے جذبات کو ابھارا۔

شاعروں کی زبان سے از خود روم اور اس کے شکل شاز معمار کی تحسین و ستائش کے کلمات ادا ہونے لگے۔ اہل روم نے شعرا کی قدر کی اور شاعری کو دوسرے فنون کے مقابلے میں بلند و برتر

درجہ تفویض کیا۔ اس عمومی قدر افزا میلان اور خودمقتدر اعلیٰ اور امراء کی معاونت اور سر پرستانہ کردار نے شعری ذوق کو جلا بخشی اور شاعری کو ایک تحریک میں بدل دیا۔ اس صورتِ حال نے ادبی تنقید کو بھی اپنی طرف مائل کیا اور نقادوں نے جہاں یونانِ قدیم کو اپنی عام گفتگو کا موضوع بنایا تھا اور اسے مثال کے طور پر مدِ نظر رکھا تھا، معاصر شاعری بھی ان کی تنقید کا خاص موضوع بن گئی۔ ورجل اور ہوریس نے اپنے گراں قدر کارناموں سے اس عہد کو یادگار ہی نہیں بنایا، زندہ و جاوید اور لافانی بھی بنا دیا۔ ورجل کی Ecologues انسان کی بنیادی اور عنصری معصومیتوں کی مظہر ہے۔ شاعری میں اس کا درجہ ہوریس سے بلند ہے، لیکن ہوریس ہی اس عہد کا حقیقی نمائندہ ہے۔ وہ صفِ اوّل کا شاعر ہی نہیں، تنقید میں بھی اس کا ایک اہم مقام ہے۔ اس کی خدمات معاصرین میں سب سے ممتاز ہیں۔ ہربرٹ ڈبلیو پال نے اسے تمام رومی شاعروں میں سب سے ممتاز اور اعلیٰ درجے کا نقاد اور تمام رومی نقادوں میں سب سے ممتاز اور اعلیٰ درجے کا شاعر قرار دیا ہے۔ شاعری میں ورجل اس سے برتر ہے اور اگر پہلی صدی کو سامنے رکھ کر بات کی جائے تو تنقید میں لانجائنس کا مقام سب سے ممتاز ہے۔ عہد نشاۃ الثانیہ میں اس کا درجہ ارسطو سے کم نہ تھا بلکہ بعض اعتبار سے ہوریس کو زیادہ اعزاز کے ساتھ مقتبس کیا گیا اور حوالے کا موضوع بنایا گیا۔

○

پہلا مکمل ہیئت پسند نقاد: ہورلیس

(80 تا 65 ق۔م)

یونانِ قدیم کی روایت میں جب ست روی پیدا ہوگئی تب ہی رومی شعری اور تنقیدی روایت ایک زرّیں دور میں داخل ہوتی ہے۔ اطالوی اور اسکندریائی شعری روایت ماند پڑ جاتی ہے اور اس پر یونانِ قدیم کی شعری وفکری روایت غالب آجاتی ہے۔ اس عہد کے اہم شعرا میں ہورلیس اور ورجل تھے۔ ہورلیس ایک زبردست طنز نگار اور نقاد بھی تھا۔ دوسرا اہم نقاد کوئن ٹلین تھا۔ لانجائنس کا قد ان سب سے بلند تھا۔ اس کے تنقیدی تصورات اوریجنل تھے۔ اس نے تنقید کو ترفع Sublimity کا تصور دیا۔ جب کہ ہورلیس کے ذہن پر ارسطو کے خیالات مسلط تھے۔ باوجود اس کے ہورلیس کا ہیئت کا تصور کافی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ کوئن ٹلین نے تقابلی مطالعے کی بنیاد رکھی۔ اس نے لاطینی ادب اور یونانی ادب کا تقابل کیا اور یہ بتایا کہ لاطینی ادب یونانی ادب کا مقابلہ کیوں نہیں کرسکتا۔ ان نقادوں کے علاوہ خطابت کا فن بھی اپنے عروج پر تھا جس کا سب سے بڑا نمائندہ سسیرو تھا۔ جو خطابت

کے توسط سے نثر کے فن کو ایک معیاری تصور مہیا کرتا ہے۔

ہوریس 65 قبل مسیح میں وینوسیا میں پیدا ہوا۔ اس کے والد زندگی کے بارے میں بڑے بلند خیالات رکھتے تھے۔ وہ خود بلند حوصلہ تھے اور ہوریس کو بھی انھوں نے بلند حوصلگی اور اپنے مقاصد پر ڈٹے رہنے کی تعلیم دی تھی۔ انھیں علم تھا کہ وینوسیا میں اعلیٰ تعلیم کے مقصد کی تکمیل ممکن نہیں ہے۔ سو انھوں نے ہوریس کو اسی مقصد کے لیے روم منتقل کر دیا جہاں اسے بہت اچھے اساتذہ اور دوست ملے۔ 20 برس کی عمر میں اس نے ایتھنس کے لیے سامانِ سفر باندھا تا کہ وہاں اپنے تعلیمی مشن کو جاری رکھ سکے لیکن بروٹس کی جمہوریت پسندی اور عوام دوستی کے رویے سے متاثر ہو کر وہ فوج میں بھرتی ہو گیا اور فلپی Phillipi کی جنگ میں عملاً حصہ لیا۔ جس میں بروٹس کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوریس کے لیے اب کوئی اور راستہ نہیں بچا تھا وہ واپس اپنے وطن مولود روم آ گیا۔ اس اثنا میں اس کا باپ بھی فوت ہو گیا اور اس کی زمین جائداد بھی ضبط کر لی گئی۔ اب اس کے پاس نہ تو سر چھپانے کے لیے اپنا کوئی ٹھکانہ تھا اور نہ زیست بسری کے لیے کوئی دوسرا سہارا۔ وہ نوجوان تھا اور مایوسی اس کا بخت۔ کسی نہ کسی طرح اسے کلرک کی نوکری مل گئی اور بغیر کسی تاخیر کے شاعری کے ذریعے ادبی سفر پر ایک مہم کے طور پر چل نکلا۔ ورجل اور ویریس Varius نے اس کے جینیس کو پہچانا اور میسی نس Maecenas جیسی ادب وفن کے دلدادہ شخصیت سے اس کا تعارف کرا دیا۔ جو اس کی ذہانت، بصیرت، علم اور تخلیقی صلاحیت سے بے حد متاثر ہوا اور سبینا فارم اس کے نام کر دیا۔ اس کے حق میں یہ ایک بے حد قیمتی انعام تھا جس نے اسے مایوسی اور مفلوک الحالی کے گہرے اندھیروں سے باہر نکال دیا۔ اب ہوریس کے لیے ادب اور ادب کی تخلیق ایک روزمرہ کی چیز بن گئی۔ دیکھتے دیکھتے روم میں اس کی شہرت چار دانگ پھیل گئی۔ اہلِ روم کے لیے وہ ایک نمایاں نشانِ افتخار تھا اور جسے روم نے اپنی آنکھوں پر بٹھایا، قلب گاہ کی گہرائیوں میں جگہ دی، اپنی اجتماعی روح کا ایک زندگی بخش حصہ سمجھا۔ ہوریس نے طنزیہ نظمیں لکھیں، اوڈز لکھے اور مکتوباتی نظمیں لکھیں جن کا اپنا ایک مقام ہے لیکن اس کی شخصیت کا سب سے نفیس پہلو تنقید کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس نے ارسطو کی پیروی کو کافی جانا تاہم بعض سطحوں پر اس نے تھیوری سازی بھی کی اس نے بغیر کسی رفیقِ سفر کے ساری

زندگی گزاردی اور 8 قبل مسیح کو فوت ہو گیا۔

ہوریس کے لیے ارسطو معنوی استاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہوریس کے توسط ہی سے یورپ نے ارسطو کو بہتر طور پر سمجھا اور ارسطو کی تھیوری کو ایک آئیڈیل کی حیثیت تفویض کی۔ لیکن اس کے قطعی یہ معنی نہیں ہیں کہ ہوریس صرف اور صرف ارسطو کا متبع اور پیروکار تھا۔ اس نے Ars Poetica میں کئی مقامات پر اپنی فہم کو بھی مشعلِ راہ بنایا ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے:

> ''ہمارے پہلے کے مکاتب پر عمل نہ کرو (یعنی اپنے سے پہلے کے بزرگوں کے کہے ہوئے کو ہی حتمی نہ مانو) یونانی ادیبوں کے موضوع و مواد کو اس طور پر خلق کرو جیسے تم ان کے دشمن ہو یا ان کے جانشین۔ تمھیں نقل کرنی ہے ان کے اصولوں کی۔ فنی اور تکنیکی سطح پر تم ان سے جتنا سیکھ سکو سیکھو۔ ان کے شاندار نمونوں سے ہم سری کی کوشش کرو (لیکن) قومی اور اوریجنل بنے رہنے کی کوشش کرتے رہو۔''

جے۔ ڈبلیو۔ ایچ اٹکنس کا خیال ہے کہ یونانِ قدیم کے نمونوں کی نقل سے مراد روی ساز کو یونان کا آہنگ تفویض کرنے کے ہیں۔ اس کا مطلب غلامانہ پیروی کے نہیں بلکہ یہ تخلیق مکرر اور کسی نئی چیز کی تدریجی طور پر تشکیل کا عملیہ Process ہے۔

ہوریس کا اصرار قدما کو جہاں ماڈل بنانے پر تھا وہیں اوریجنلٹی اور قومی اور وطنی تقاضوں کی بھی اس کی نزدیک خاص اہمیت تھی۔ وہ پیروی کرنے والوں کو یہ ہدایت کرتا ہے کہ وہ زندگی اور رسومیات کو اپنا نمونہ بنائیں... اکثر شعرا حقیقت اور افسانویت کو واہمے کے ساتھ خلط ملط کر کے پیش کرتے ہیں۔ اس میں کچھ ان کا اپنا بھی ہونا چاہیے۔ فکشن یا افسانویت کو صداقت کے قریب ہونا چاہیے یعنی ناقابل اعتماد صداقت سے قابلِ اعتماد جھوٹ مرجح ہے۔

ہوریس نے زبان کے بارے میں بھی ارسطو کی پیروی کی ارسطو نے زبان و بیان کے سلسلے میں جو باتیں کہی ہیں ہوریس نے Ars Poetica میں انھیں کو مختلف لفظوں میں دہرایا ہے۔ وہ ڈکشن (تلفیظ) کے لیے الفاظ کے صحیح انتخاب ان کی موثر بندش کے ساتھ مانوس لفظوں ہی کو بروئے کار لانے پر زور دیتا ہے۔ نئے لفظ صرف وہیں استعمال کرنے چاہئیں جہاں تاثیر

اور صفائی کے تقاضوں پر پورا اترتے ہوں یعنی ایسے نہ ہوں جو خوش نمائی یا ابہام کا باعث ہوں۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ مانوس الفاظ میں زبردست قوت ہوتی ہے اگر انھیں مہارت کے ساتھ ادا کیا جائے۔ وہ شعری تلفیظ کو ایسی چیز نہیں مانتا جس میں کبھی تبدیلی واقع نہ ہوتی ہو۔ انسانی تجربات سلسلۂ جاریہ کا حکم رکھتے ہیں اور ان میں ہمیشہ اضافہ ہوتا رہتا ہے اس لیے زبان میں ان تجربات کو سمونے کی گنجائش ہمیشہ رکھنی چاہیے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ لفظ پیدا ہوتے ہیں مرتے ہیں اور پھر کسی دورانیے میں از سرِنو پیدا ہو جاتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے پرانی نسلیں، نئی نسلوں کے لیے جگہ چھوڑ دیتی ہیں یا بہر سال درختوں سے پتے جھڑتے ہیں اور انھیں میں نئے برگ و بار کا امکان بھی مضمر ہوتا ہے۔ ہوریس نئے یا متروک لفظوں کو برتنے یا ایجاد کرنے کے خلاف نہیں ہے اس کی تاکید بس اِس امر پر ہے کہ انھیں اس احتیاط اور مہارت کے ساتھ استعمال کی ضرورت ہے کہ وہ قابلِ فہم ہوں، کشش آور اور ذوقِ جمال کے تئیں طمانیت بخش ہوں۔ شاعر مانوس لفظوں کو نامانوس بنانے اور نامانوس کو مانوس بنانے کا اہل ہے تو کسی بھی لفظ کو وہ بخوبی برت سکتا ہے۔

ہوریس کہتا ہے کہ 'محظوظ کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ صداقت ہی سے فاصلہ قائم کرلو نہ ہی شاعری کا کام محض اخلاق آموزی ہے بلکہ اس کی نظر میں جو ادیب اخلاق آموزی اور حظ آفرینی کو ایک دوسرے میں حل کر کے پیش کرتے ہیں، اسے قاری بھی پسند کرتا ہے اور مصنف کو اپنی تصنیف سے شہرت بھی ملتی ہے نیز اس کی ادبی زندگی کی مدت بھی بڑھ جاتی ہے اور پبلشر کو مالی فائدہ بھی پہنچتا ہے۔ ہوریس اپنے میلان میں کلاسیکی ہے لیکن وہ ادبی تخلیق کے تقاضوں کی بخوبی فہم رکھتا تھا اسی لیے ادب اور حقیقت کے رشتے کا بھی اسے بخوبی ادراک تھا۔ اخلاق آموزی نہ تو حظ آفرینی پر مرجح ہے اور نہ حظ آفرینی، اخلاق آموزی پر۔ اس کے تاکید دونوں کے امتزاج پر تھی۔ یہ دونوں چیزیں شاعری کو عظمت کے درجے پر فائز کرتی ہیں۔ ان سے درس کا مقصد بھی پورا ہوتا ہے اور قاری کو حظ بخشنے کے ساتھ وہ ان کی اصلاح بھی کرتی ہے۔ ہوریس کے نزدیک شاعری کو سوسائٹی کی اصلاح کا منصب بھی ادا کرنا چاہیے۔ ظاہر ہے یہ تصور وہ افلاطون سے اخذ کرتا ہے۔ تاہم وہ ہیئت کے حسن کا بھی قائل ہے جو قاری کی روح کو

سرافرازی بخشتی اور طمانیت کا باعث ہوتی ہے۔ یہاں پہنچ کر وہ افلاطون کے بجائے ارسطو کے جذباتی تاثیر کے تصور کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔

ہورلیس نے پلاٹ کے ضمن میں بھی ارسطو کے تصور ہی کو بنیاد بنایا ہے۔ اس نے الفاظ کے برتاؤ کے سلسلے میں جس طرح مانوس لفظوں کے استعمال پر تاکید کی ہے۔ اسی طرح وہ ڈرامائی پلاٹ کے لیے مانوس مواد کے استعمال پر زور دیتے ہوئے یونانی سورماؤں کی داستانوں کو اخذ کرنے کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ مصنف کا امتیاز اس میں ہے کہ وہ ان کی عمل آوری میں اپنے آپ کو کتنا اوریجنل ثابت کرسکتا ہے۔ ہورلیس یہ بھی کہتا ہے کہ اگر موضوع نیا ہے تو شروع سے آخر تک خیال یا تقسیم کی عمل آوری میں ہم آہنگی کو قائم رکھنا اور تناقض سے بچنا ضروری ہے۔ تمام واقعات میں اتحاد اور موافقت کے ساتھ ساتھ انھیں مافوق الفطرت نہیں ہونا چاہیے کیونکہ ڈرامے کا تعلق دیکھنے سے ہے۔ اس طرح کے عناصر کے لیے رزمیہ کا دامن وسیع ہے۔ کورس کو بھی پلاٹ کا اٹوٹ حصہ ہونا چاہیے۔ اخلاقی طور پر وہ ٹریجڈی کے ضمن میں ایسے پلاٹ کا حامی ہے جس میں گنہگار سزا کا مستحق ٹھہرے اور نیک کو اس کی جزا ملے۔ ڈرامائی طوالت کے بارے میں بھی اس کا خیال ہے کہ اسے پانچ ایکٹ سے زیادہ بڑا نہیں ہونا چاہیے اس طرح ہورلیس کی ترجیح متوازن طوالت پر ہے۔

کرداروں کے ضمن میں اس کا کہنا ہے کہ قدیم یونان سے اخذ کرنے کے علاوہ نئے کردار بھی خلق کیے جاسکتے ہیں۔ قدیم یونانی کرداروں میں ان کی روایتی وضع کو قائم رکھنا چاہیے اور اگر وہ نئے ہیں تو انھیں حقیقت پر مبنی اور مستحکم ہونا چاہیے۔ اصلاً ہورلیس کا اصرار اس امر پر ہے کہ کردار کو ہو بہو ویسا ہونا چاہیے جیسی کہ زندگی ہے۔ وہ بناوٹی یا بعید از امکان کردار کے مقابلے پر حقیقی کردار کا تقاضہ کرتا ہے کہ بچہ کو بچوں جیسے، جوان کو جوانوں جیسے متوسط عمر کے انسان کو متوسط عمر کے انسانوں جیسے اور بوڑھے کو بوڑھوں جیسے کردار کا حامل ہونا چاہیے۔ گویا کردار کا ہر عمل اس کی عمر کے ساتھ مطابقت رکھے۔ نوکلاسیکی ڈرامہ نگاروں نے ٹائپ کردار کا تصور ہورلیس ہی سے اخذ کیا ہے جو کسی ایک خاص طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ حالات و ماحول سے متاثر ہوتا ہے نہ اس میں کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ ارسطو ایسے کرداروں کو صرف طربیہ کے لیے ہی مناسب خیال کرتا

ہے۔ جو اپنے بعض عیوب کی وجہ سے دوسروں کے لیے تمسخر کا باعث بنتے ہیں۔

ہوریس ایک غیر معمولی طنز نگار تھا۔ اس نے Satires کی کتاب اوّل میں لُسی لَیس Lucilius پر جو تنقید کی ہے، اسی میں طنز و ہجو کے بارے میں اس کا تصور مضمر ہے۔ لُسی لَیس کے فن میں اُسے جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی اور متوجہ کرتی ہے وہ اُس کی حسِ ذکاوت ہے۔ جو غیر متوقع طور پر غلط کاری اور ابتذال کی بو، سونگھ لیتی اور ان پہلوؤں کا نظارہ کرلیتی ہے جو تفریح بخش ہیں۔ اس میں بلا کی قوت اور ضرب کاری کی صلاحیت اور اظہار کے عمل میں متانت ہے جو مصنف کے باطن کے آدمی کا عکس پیش کرتی ہے۔ لُسی لیس کے بارے میں وہ اپنی بات یہیں ختم نہیں کرتا بلکہ اس کے ان پہلوؤں کی بھی نشاندہی کرتا اور معروضی طور پر ان کا محاسبہ کرتا ہے کہ اس کی ہجائیہ عمل آوری میں جس چیز کی سب سے زیادہ کمی ہے وہ مہارتِ فن ہے۔ کیونکہ کسی بھی طرزِ بیان کو جو چیز جامع اور مؤثر بناتی ہے وہ اس کا مجمل، حشو و زوائد سے پاک ہونا اور اس کی شائستہ اندازی اور نوک پلک کی درستی ہے۔

ہوریس تخیل کے تخلیقی تفاعلی کردار کے پہلو بہ پہلو فہم عامہ کو بھی اپنی جگہ اہمیت دیتا ہے۔ جو ادب کو غیر معمولی بصیرت مہیا کرتی ہے۔ لیکن محض فہم عامہ سے ادب کا مقصد پورا نہیں ہوتا۔ اس کا کہنا تھا کہ تخیل کی استعداد پر ایک حد قائم کرلی جائے تو اس کی ہرزہ سری اور سبک سری سے بچا جاسکتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تخیل کی آزادہ روی، تخلیقی وحدت پر اثر انداز ہوسکتی ہے۔ اس نے یہ تصور غالبًا اس لیے قائم کیا تھا کہ اس کے عہد کے جوان العمر شعرا بے تحاشا تخیل کی آزادانہ روش اختیار کر کے گم راہ ہورہے تھے۔ وہ کلاسیکی یونانی شعرا کی فنی استحکام کی روش کو نمونے کے طور پر اخذ کرتا ہے اور یہ ضروری سمجھتا ہے کہ تخیل کی بلند پروازی پر قدغن لگائے بغیر اظہار کے عمل میں ربط وضبط قائم نہیں رکھا جاسکتا۔

Epistles کے دوسرے مجلّے میں دو خطوط ہیں۔ پہلے خط میں وہ آگسٹس سے خطاب کرتے ہوئے لاطینی شاعری کے ارتقا کو موضوع بناتا ہے کہ موجودہ وقتوں میں یونانی ادب کے اثر کے باعث شاعری پہلے سے کہیں زیادہ صاف، شفاف اور مستحکم ہے۔ اب اس میں وہ درشتی اور ناہمواری نہیں پائی جاتی جو کسی بھی زبان کے لیے باعث شرم ہوسکتی ہے۔ دوسرے خط میں

اس کا خطاب عصری طنزیہ شاعر جیولیس فلورس Julius Florus سے ہے جس میں کچھ یادوں کی بازکشی ہے اور کچھ خود احتسابی اور کچھ طنزیہ شاعری پر تنقیدی تاثرات ہیں جو اس کی عصریت کی فہم، محاکماتی دانش اور پختگیِ فکر اور یونانی ادبیات سے عقیدت مندی کے مظہر ہیں۔

ہوریس، ارسطو کی طرح فن میں وحدت، نفاست اور جامعیت کا زبردست حامی تھا۔ تخلیقی فن پارے میں ہر چیز اپنے مقام پر ہونا چاہیے۔ اس کے تمام مختلف اجزا مل کر اس کی اس طور پر تشکیل کرتے ہیں کہ وہ ایک متحد اور جوڑ جوڑ سے کسی بندھی تخلیق کی شکل اختیار کر لیتا ہے، اس طرح جیسے کہ سقراط کا خیال تھا کہ خیال اور جسم کا مکمل اتصال۔ جب شاعر ایک ہی مقصد کو اپنے مدِنظر رکھتا ہے تو فن پارے میں اجزا کی سطح پر باہمی اشتراک کی یہ صورت واقع ہو سکتی ہے۔ جہاں وہ تخیل کی آزادی کو فنی وحدت کے منافی خیال کرتا ہے وہیں اس کا یہ بھی خیال ہے کہ اگر شاعر فطری فن کارانہ اہلیت سے بہرہ مند نہیں ہے تو اسے اناڑی پن اور پھوہڑ پن سے کوئی نہیں بچا سکتا۔ ارسطو کی طرح فنی تنظیم پر اس نے کئی مقامات پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ اس طرح کی تنظیم جس سے فنی وحدت کا تصور وابستہ ہے اسی وقت قائم رہتی ہے جب اظہار چست و درست ہو یعنی شاعر کو انتخابِ لفظ میں صحیح و درست کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اسے یہ بھی علم ہونا چاہیے کہ الفاظ کے معنی ہمیشہ وقت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں اس لیے اس معنی پر مشتمل لفظ پر بنائے ترجیح رکھنی چاہیے جو تازہ اور چلن میں ہو۔ ہوریس محض الفاظ کے معنی کی طرف ہی متوجہ نہیں کرتا بلکہ اس نکتے پر بھی توجہ دینے پر زور دیتا ہے کہ شعر کے لیے معنی کے ساتھ بحر کی بھی خاص اہمیت ہے۔ اس کا یہ تصور قابلِ غور ہے کہ ہر بحر ہر شعری ہیئت کے لیے مناسب نہیں ہوتی۔ قدما نے اس راز کو بخوبی سمجھ لیا تھا۔

ہوریس پہلے بھی کہہ چکا ہے کہ اظہار کے عمل میں لفظوں کے برتاؤ اور ہم آہنگی کی خاص اہمیت ہے۔ ادبی تحریر میں شروع سے آخر تک ایک ایسا استحکام اور مختلف اجزا میں ایسا گہرا ربط و ضبط ہونا چاہیے جو کشش آور اور خوبصورت جمالیاتی تنظیم کا اثر مہیا کر سکے۔ کسی بھی تحریر کو جو چیز سب سے زیادہ نقصان پہنچاتی ہے وہ تناقض کا عنصر ہے۔ جس سے تحریر کی فنی وحدت کے تہس نہس ہونے کا ڈر لاحق ہوتا ہے۔

ہورلیس ایک مثالی اسلوب کے لیے تین شرائط کی پابندی کو لازمی قرار دیتا ہے:

1- روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان: جو مانوس اور قابل فہم ہوتی ہے اور جو روزانہ تجربے میں آنے والے معمولات کو بہتر طور پر پیش کرنے پر قادر ہوتی ہے۔

2- اجمال و اختصار کا حامل ہونا یعنی نوک پلک سے سنوری بجی ہوئی ہوتا کہ وہ دوسروں کو اپنے طرف مائل کر سکے۔

3- لہجے اور کیفیت کی یک رنگی بھی تحریر کے حسن پر اثرانداز ہوتی ہے۔ اُس میں تنوع اور رنگارنگی قاری کو ناگواری کے احساس سے محفوظ رکھتی ہے۔

یہی وہ شرائط ہیں جن کی پابندی خود ہورلیس نے اپنے سٹایر میں کی ہے۔ نوکلاسیکی ادیبوں نے جس میں پوپ سرِ فہرست ہے جس نے ہورلیس کے تصورِ ہجا ہی کو ایک معیار تسلیم کیا ہے اور اس کی پیروی کی ہے۔

ہورلیس بنیادی طور پر ایک شاعر تھا اور شاعری میں اس کا مقام ایک نقاد کی نسبت بلند ہے یا کم بلند یہ ایک علیحدہ موضوع بحث ہے۔ ہورلیس کے خیالات پر یونانی شعریات کا گہرا اثر تھا۔ وہ خود ایک فلسفی تھا اور اسی بنا پر شاعری کی مابعدالطبیعیات سے زیادہ اسے اس کی جمالیات سے نسبت تھی۔ اس کی تصنیف Ars Poetica کا خاص موضوع شاعری کا فن ہے۔ اس کا خیال تھا کہ:

الف: شاعری میں وحدت و اجمال کی خصوصیات ہونی چاہئیں۔ اس میں جن خیالات کو پیش کیا جائے شاعر کو ان میں ایک نفیس قسم کی ترتیب و تنظیم کا خیال رکھنا چاہیے۔

ب: شاعر کو ان اصولوں کا لحاظ رکھنا چاہیے جن کے تحت شاعری توازن، تناسب، تعدیل اور ضبط و ارتکاز جیسی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ یہ وہ عوامل ہیں جو شاعری میں نفاست Decorum کو قائم رکھتے ہیں۔

ج: شاعری میں ہیئت کی اپنی ایک اہمیت ہے لیکن جو چیز ہمیں حظ بخشتی ہے وہ شاعری کا مواد ہوتا ہے۔

د: اعلیٰ شاعری کے نمونے وہی ہیں جو شاعر کے اندر کی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو

الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

ہ: شاعری میں اخلاق آموزی کے ساتھ اختلاط بخشنے کے جوہر کو فطری طور پر نمو پانا چاہیے۔

و: قدما کے اعلیٰ فنی نمونے ہی بہترین رہ نما ہیں۔ بالخصوص یونانی فن پاروں کی پیروی کرنی چاہیے جن میں اعلیٰ درجے کی نفاست اور وحدت پائی جاتی ہے۔

ز: وہ فن پارہ لایق مذمت ہے جس کی تشکیل میں مختلف اصناف کو بروئے کار لایا گیا ہو۔ یہ چیز تخلیقی تناسب کے خلاف ہے۔

ح: قدیم اصناف اور قدیم ہیئتیں ہی اظہار کے لیے کافی ہیں۔ شاعر کو نئی ہیئتوں اور نئی اصناف کی اختراع سے گریز کرنا چاہیے کیونکہ جو کچھ کہ قدما کے وسیلے سے ہمیں ملا ہے، اس کے بعد کسی اور اختراع کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اب صرف ان کا اتباع ہی کافی ہے۔

اس کا کہنا تھا کہ ماضی کو ہمیشہ اپنے مدِّ نظر رکھنا چاہیے۔ کلاسیکی شعرا کے کارناموں اور اصولوں کا مطالعہ اور ان پر شب و روز غور و خوض انھیں بے راہ روی سے بچا سکتا ہے۔ روایت اور اس کی پیروی ہی شعری اظہار میں استحکام کی موجب ہوتی ہے۔

○

تقابلی مطالعے کا بنیاد ساز: کوئن ٹلین

(35 تا 95 بعدِ مسیح)

قدیم روم کئی سطحوں پر بلندیوں کو چھو رہا تھا لیکن یونان کے ادب اور فکری ترقیات سے اس کا موازنہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی تلافی کے لیے اہلِ روم قدیم اطالوی اور اسکندریائی روایت اور ان کے اثرات کو ذہنوں سے جھٹک کر قدیم یونان کے احیا کی طرف مائل ہوئے۔ ایک وقت تھا کہ ہوریس، ورجل کے شانہ بہ شانہ رومی ادب کی روایت کی تجدید میں سرگرداں تھا لیکن جب اسے قدیم یونانی فلسفہ و فکر اور تخلیقی وجدان کی بے تحاشہ سرگرمیوں کا علم و احساس ہوا تو اُس نے اپنے فکر و فہم کی باگ اس کی طرف موڑ لی۔ ورجل نے اپنی بہترین تخلیقی اہلیت کا استعمال شاعری تک محدود رکھا لیکن ہوریس نے شاعری کے علاوہ تنقید کو بھی اپنی غیر معمولی صلاحیتوں کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ وہ مبتدیوں کو یہ تاکید کرتا ہے کہ انھیں اپنی تخلیقی اظہار کی سمتوں کے تعین کے لیے قدیم یونان کے شہ پاروں سے روشنی اخذ کرنا چاہیے۔ سسیرو اور کوئن ٹلین نے بھی یونانِ قدیم کی پیروی کی تاکید کی۔

کوئن ٹلین کا پورا نام Marcus Febius Quintilianus تھا جو 35 بعد مسیح میں اسپین میں پیدا ہوا اور 95 بعد مسیح میں فوت ہوگیا۔ روم میں کچھ عرصے تعلیم پائی اور پھر تھوڑی سی مدت کے بعد اسپین چلا گیا۔ روم، واپسی پر باقاعدہ فن خطابت کے استاد کی حیثیت سے اس کا تقرر ہوگیا۔ عدلیہ میں وکالت بھی کی۔ ڈومیشین Domitian کا وہ قانونی مشیر بھی رہا جس نے اس کی غیر معمولی صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے اپنے بھتیجوں کی تعلیم و تربیت کی ذمہ داری بھی اسے سونپ دی۔ سبکدوشی کے بعد وہ اپنی 12 مجلوں پر مشتمل Institutio Oratoria (ایک خطیب کی تعلیم) مقالے کو مکمل کرنے میں مصروف ہوگیا۔ اُس کے دونوں بیٹوں اور اس کی بیوی کی موت اس کے لیے ایک ناقابلِ برداشت صدمہ جاں کاہ تھی۔ پھر بھی اس نے قانون، عدلیہ، اور شاعری سے اپنا تعلق برقرار رکھا۔ اسے انسانی فطرت کی گہری فہم تھی، شاعری اور خطابت کے فن کو اس نے کلاسیکی نقطۂ نظر کے علاوہ اپنے طور پر سمجھنے اور ان کے بارے میں رائے قائم کرنے کی گراں قدر کوشش کی۔ Epistle Pisosto کے مجلّے میں شاعری کے فن پر اس نے خاصی تفصیلی بحث کی ہے۔ کوئن ٹلین نے اسی حصے کو بالخصوص PoeticaArs کا نام دیا ہے۔ عہدِ وسطٰی میں کوئن ٹلین ایک بھولا ہوا سبق ہوگیا۔ اس کی تصانیف سے بھی عموماً لوگ نابلد تھے۔ پیٹرارچ کو ایک ادھ کچری نقل ہی کا پتہ چلا لیکن 1470 میں پوژیو Poggio کو اس کے تمام مخطوطات دستیاب ہوگئے۔ نشاۃ الثانیہ میں اسے غیر معمولی عزت و شہرت ملی۔ 16ویں صدی کے انسانیت پسندوں نے اس کے تعلیمی اور تہذیبی اندازِ فکر میں ذہنی ہم آہنگی محسوس کی۔ انگلستان میں سر تھامس الیٹ Sir Thomas Elyot کی The Govemour (1531)، تھامس ولسن Thomas Wilson کی Ars of Rhetorique (1562) اور بین جانسن کی Timber پر اس نے گہرے اثرات قائم کیے۔

'خطابت کی تعلیم' 12 مجلّوں پر مشتمل مقالہ ہے۔ اس کتاب کے ہر مجلّے میں کوئن ٹلین نے کسی ایک موضوع و مسئلے کو اپنی بحث کی بنیاد بنایا ہے۔ 'خطابت کا فن' اصلاً نثر بلکہ تخلیقی نثر کا فن ہے جس پر سب سے پہلے ارسطو نے بحث کی تھی۔ اس نے چند بنیادی نکتوں کو پیشِ نظر رکھا تھا اور ان کی صراحت کی تھی۔ کوئن ٹلین اور اس سے پہلے روم میں خطابت کے فن کو غیر معمولی

مرتبہ حاصل تھا جس کا نقطۂ عروج سسیرو Cricero کے یہاں ملتا ہے۔ کوئن ٹلین نے ان کتابوں میں محض خطابت ہی کو مدِنظر نہیں رکھا بلکہ اس نے بالواسطہ اور بلاواسطہ دوسرے متعلقات کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے جس کے باعث یہ کتابیں ایک ساتھ کئی ادبی، فنی اور تعلیمی مسائل کا احاطہ کر لیتی ہیں۔

پہلی کتاب(Book -I):

اس کتاب میں گھر کی تعلیم سے اسکولی تعلیم کیوں بہتر ہوتی ہے؟ جیسے سوال پر بحث کی گئی ہے نیز یہ کہ بنیادی پختگی کے لیے زبان کی کیا اہمیت ہے اور یونانی علم و ادب کی تعلیم کیوں ضروری ہے؟ کوئن ٹلین نے ہر پہلو پر پوری صراحت اور فلسفیانہ درک و آگہی کے ساتھ اپنی آرا قائم کی ہیں۔ گھر کی تعلیم اس کے نزدیک ایک محدود شعور اور فہم ہی مہیا کر سکتی ہے جب کہ اسکولی تعلیم بچے کو تجربے کی ایک وسیع دنیا سے متعارف کراتی ہے۔ انسانی تجربات کے اظہار کا سب سے موثر اور طاقتور آلہ زبان ہے۔ اگر زبان کی بنیاد پختہ ہو جائے تو خطابت ہی میں نہیں زندگی کے دوسرے صیغوں میں بھی یہ مفید مطلب ثابت ہوتی ہے۔ کوئن ٹلین کے دل میں لاطینی قوم وتہذیب کا مرتبہ بلند تھا، لیکن وہ یہ بھی سمجھتا تھا کہ یونان کی فکر، فن اور ادب سے اس کا موازنہ نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اہل روم کو تاکید کرتا ہے کہ یونان کے علمی اثاثوں سے غفلت نہ برتیں اور ان سے تعلیم وتربیت حاصل کرنے کی اپنی مساعی کو جلا بخشتے رہیں۔

دوسری کتاب(Book -II):

اس کتاب میں وہ تقریر وتحریر کے فن یا یہ کہیے کہ علم البیان کے ضابطۂ عمل اور اس کی تربیت کے طریقِ کار کا ایک عمومی خاکہ پیش کرتا ہے۔ وہ معلم کے لیے ایک عمدہ خطیب ہونے کے ساتھ یہ بھی شرط رکھتا ہے کہ اسے وسیع تر علم سے بہرہ ور ہونا چاہیے۔ طلبہ کے تئیں اسے خصوصی برتاؤ کا اہل ہونا چاہیے۔ طلبہ کے تقاضوں اور ضرورتوں کا اگر اسے ادراک نہیں ہے تو وہ بہتر طور پر اپنے علم کا استعمال بھی نہیں کر سکتا۔

تیسری تا ساتویں کتاب(Book - III-VIII):

کوئن ٹلین ان کتابوں میں خطابت کے ضمن میں بعض تکنیکی مسائل کو بنیاد بناتا ہے۔اس کی نظر میں خطابت کی تین قسمیں ہیں:

1۔ عدالتی خطابت Judicial oratory
2۔ غایر/متامل خطابت Deliberative oratory
3۔ توصیفی خطابت Laudatory oratory

کوئن ٹلین خطابت کے عمل اور اس کے مختلف اجزا پر تکنیکی بحث کرتا ہے۔ ان کے باہمی ربط اور ہر جز کی اپنی قدر اور اہمیت کے بارے میں بتاتا ہے کہ کسی بھی تقریر (تحریر) میں حصۂ تمہید Exordium کی قدر کیا ہے۔ تمہید اصلاً سامع و قاری کو مائل کرنے کا سب سے پہلا اور اہم ترین مرحلہ ہے پھر یہ کہ اس میں بیانیہ Narrative جسے کو مؤثر ترین طریقے سے ادا کرنا ایک لازمی شرط ہے۔ جن خیالات کو پیش کرنا مقصود ہے انھیں خاص منضبط اور منطقی طریقے سے ترتیب دینے کی ضرورت ہے۔ کوئن ٹلین کا کہنا ہے کہ عدالتی مباحث میں ایک خطیب کا موثر ترین کردار ہی اس کی کامیابی کی کلید ہے۔

آٹھویں کتاب تا گیارہویں(Books VIII-XI):

ادب کے قاری کے لیے ان کی اہمیت اس معنی میں زیادہ ہے کہ یہ کتابیں بالخصوص اسلوب اور طرزِ بیان کو محیط ہیں۔ خطابت کی ادائگی کا طرز کیسا ہے اور اس کا اسلوب کس نوعیت کا ہے کیونکہ زبان کو ادا کرنے کے ہزار طریقے ہیں لیکن استعمالاتِ زبان کے سلسلے میں مواد و موضوع کے تقاضوں اور مطالبوں کو مدنظر رکھنے کی ضرورت ہے۔

خطیب کو اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ وہ کون سے فنی وسائل یا فنی تدابیر ہیں جن کو بروئے کار لانے پر ایک عام اسلوب کو خاص اسلوب میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ لیکن کوئن ٹلین بجا طور پر یہ تاکید بھی کرتا ہے کہ آرائش برائے آرائش نہیں ہونی چاہیے۔ اس کے لیے 'اخفائے

فن، ضروری ہے یعنی فن کارانہ وسائل اور صنائع کو اسلوب بیان کا فطری اور اٹوٹ حصہ ہونا چاہیے نہ کہ وہ زائد اور پیوند کا تاثر فراہم کرے۔ دسویں کتاب میں وہ مصنف کو بھی موضوع بحث بناتا ہے کہ کن یونانی اور لاطینی مصنّفین کو ہمیں اپنے مطالعے کا حصہ بنانا چاہیے۔ ان کے اسالیب کی کن خصوصیات نے انھیں بلند اعزاز سے متصف کیا ہے۔ وہ ہر جگہ موضوع پر اس کی موثر ادائیگی کے طریقے کو ترجیح دیتے ہوئے صراحت، صفائی، مخصوص ترتیب و تنظیم اور لفظوں کے باہمی ربط و آہنگ کا لحاظ رکھنے کی تاکید کرتا ہے۔ لفظوں کی نشست اور بندش میں ڈھیلے پن اور لفظوں کے آہنگ پر خاص توجہ نہ دینے سے تحریر کا سارا نظم و ضبط تہس نہس ہوسکتا ہے۔ اس لیے وہ تحریر و تقریر میں ہر جز کو ایک مقام دیتا ہے۔ کوئن ٹلین یونانیوں میں ہومر کو اوّل درجے پر رکھتا ہے کیونکہ ہومر کے رزمیوں میں اسے اسلوبی صلابت کے علاوہ دو چیزیں خصوصاً متاثر کرتی ہیں:

1- ترفع: Sublimity (جس پر لانجائنس سب سے زیادہ زور دیتا ہے)

2- اظہار کے عمل میں صحت و درستی یا ضابطہ بندی: Propriety

پنڈار، اس کے نزدیک ایک بلند مرتبہ غنائی شاعر ہے۔ قدما میں وہ ارسٹوفینز Aristophanes، یوپولس Eupolis اور کریٹینس Cratinus کو خاص ترجیح کے لائق سمجھتا ہے۔ ان کے بعد کی نسلوں میں مینینڈر Menander کا ایک مزاح نگار کی حیثیت سے بڑا مقام ہے۔ یوریپڈیز اور سوفوکلیز کو وہ ایسے المیہ نگاروں میں شمار کرتا ہے جو اپنے فن میں کامل اور بے مثال ہیں۔ ایسکلس کے بارے میں اس کی رائے دوسروں بلکہ خود ارسطو سے اس معنی میں مختلف ہے کہ ایسکلس اپنے اظہار میں پرشکوہ بھی ہے اور ارفع بھی لیکن اکثر اس کے یہاں بدسلیقگی اور ناشائستگی در آتی ہے جسے وہ مجموعی صلابت کے منافی خیال کرتا ہے۔ افلاطون کے یہاں درّاکی اور زودفہمی اور ارسطو کی مبلغ علم اور جینیس کی کنہ تک پہنچنے کی جستجو اسے سب سے زیادہ اپنی طرف مائل کرتی ہے۔ اہل روم میں صرف ورجل ہے جو ہومر کی جگہ لے سکتا ہے۔ لُکریشس کا اسلوب اسے دقت طلب محسوس ہوتا ہے۔ اووِڈ Ovid کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ وہ خود اپنے جینیس کا پرستار اور انتہائی مدّاح ہے۔ جسے وہ ناپسند کرتا ہے۔ ایک طنز نگار کی

حیثیت سے ہوریس کا درجہ لُسی لیسس Lucilius سے بڑا اور غنائی شاعر کے طور پر اسے پڑھنے کے لائق سمجھتا ہے۔ ویرِیس Varius کی ٹریجڈی Thyestes (جسے وہ یونانی المیوں کے مقابل رکھتا ہے) اور اووڈ کی 'Medea' رومی المیوں میں سب سے برتر درجے پر ہیں۔ طربیہ میں اہل روم کوئی معرکہ سر نہیں کر سکے۔

اس کی نظر میں سسیرو Cicero کی بڑی وقعت ہے۔ خطابت میں اس کا تقابل کسی بھی یونانی خطیب سے کیا جاسکتا ہے۔ کوئن ٹلین اس کا موازنہ ڈیموستھنیز سے کرتا ہے۔ سینکا Sencca کے اسلوب کو وہ قطعاً ناپسندیدہ قرار دیتا ہے کیونکہ اس میں اسے کئی قسم کی لغزشیں نظر آتی ہیں جس کے باعث اس کے اسلوب میں بگاڑ پیدا ہو گیا لیکن مواد کی وہ تعریف کرتا ہے۔

بارہویں کتاب (Book XII):

اس کتاب میں اخلاقی ضابطہ بندی اور طرزِ عمل موضوعِ بحث ہیں۔ خطیب کے لئے وہ شائستہ اور نک سک درست ہونے کے علاوہ اپنے طریقِ عمل میں ضابطہ بند اور اخلاقی سطح پر صاحبِ کردار ہونے کی شرط عائد کرتا ہے۔ جن چیزوں کو کوئن ٹلین خطیب کے لیے لازمہ قرار دیتا ہے وہی چیزیں کسی بھی تحریر میں اسلوبی سطح پر شائستگی اور موضوعی سطح پر اخلاقی ضابطہ بندی کے ساتھ مشروط ہیں۔ کلاسیکی نفاست Decorum اور جمالیاتی تنظیم کے تصور کے ساتھ اسے وابستہ کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔

محولہ بالا کتابیں کوئن ٹلین کے طریقِ نقد اور عملِ نقد کی بہترین مظہر ہیں۔ کوئن ٹلین نے اس مقالے میں فن اور خطابت کے بنیادی مضمرات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ خصوصاً 8 سے 10 تک کے مجلوں میں خطابت کے فن کے تحت نثری اسلوب کی تھیوری وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ کوئن ٹلین اپنی تھیوری کو ایک نئی دریافت بھی کہتا ہے لیکن یہ نئی دریافت یا خلقی Original کم افلاطون، ارسطو اور ہوریس کی مرہون زیادہ ہے۔ کوئن ٹلین ذہنی طور پر کلاسیکی تھا اور کلاسک ہی کو بلند مرتبے پر رکھ کر دیکھتا تھا۔ افلاطون، ارسطو اور ہوریس کے علاوہ کلاسیکی عظیم شعرا میں ہومر، پنڈار، ارسٹوفینز، سوفوکلیز، یوریپڈیز اور ورجل اس کی نظر میں فکر وفن کے اعلیٰ

درجے پر فائز ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ فطرت کے قوانین کی طرح اس نے جو معیار قائم کیے ہیں وہ ازلی ہیں نہ دائمی کیونکہ مقام اور وقت کے ساتھ انداز ہائے تکلم میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ کوئن ٹلین اسلوب کے ایک ایسے مثالی تصور کی بھی بات کرتا ہے جو 'فن' کی رسائی سے بعید ہے؛ دوسرے لفظوں میں وہ تنقید کی نارسائی کا ایک ایسا تصور بھی مہیا کرتا ہے جس کے تحت فن کے کچھ ایسے دقیق مضمرات بھی ہوتے ہیں جن کی فہم پہلے سے بنے بنائے رہ نما اصولوں سے تقریباً ناممکن ہے۔ اسی لیے وہ تمام اصولوں کو غیر حتمی قرار دیتا ہے۔

کوئن ٹلین کے نزدیک تقریر، تکلم کا فن تھا لیکن وہ محض تکلم ہی تک محدود نہیں ہے اس کا اطلاق یکساں طور پر تحریر پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ وہ اس مفروضے کو بھی رد کرتا ہے کہ کسی تقریر یا تحریر کا اسلوب صلابت آمیز ہوسکتا ہے اور کسی کا کچھ زیادہ ہی شفاف وشائستہ۔ کیونکہ دونوں اسالیب کا مدعا ترسیلِ مقصد ہے۔ اس طرح اچھی تقریر اور اچھی تحریر کے درمیان کوئی بنیادی فرق بھی نہیں ہے۔

کوئن ٹلین خطابت اور ادبی صلاحیت کو خالصتاً فطرت کا ودیعت کردہ انعام بھی قرار نہیں دیتا۔ اسلوب اس کے نزدیک فن اور فطرت کی تخلیق ہے۔ غیر مانوس لفظیات کے استعمال کے بھی وہ خلاف ہے کیونکہ وہ نامناسب ہونے کے علاوہ مائل کرنے کی صلاحیت سے عاری ہونے بلکہ ابہام کا سبب بھی بنتے ہیں۔ وہ اس خیال کو عمومی ضرور کہتا ہے کہ نثر کی زبان روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان ہوتی ہے لیکن اسے وہ زبان نہیں ہونا چاہیے جس میں نہ قواعد کا لحاظ رکھا گیا ہو نہ وہ اچھے ذوق کی حامل ہو اور جس میں ایسے الفاظ برتے گئے ہوں جو غیر مانوس اور غیر مستعمل ہوں۔ وہ کہتا ہے کہ محض شاعری ہی نہیں نثر لکھنا بھی ایک فن ہے، مگر اسے عین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب اپنے اظہار کے عمل میں وہ اسی طرح بے روک ٹوک ہو جیسے کسی دریا کی روانی میں بے ساختگی ہوتی ہے۔ اس کی ترجیح مواد کے برخلاف انتخاب الفاظ پر زیادہ تھی۔ ہیئت اور اس کے متعلقات اس کی تنقید کا خاص مسئلہ تھے۔ فن پارے کے جمالیاتی نظم، اس کی شفافیت، ایجاز اور تماثل پر خاص تاکید کے علاوہ اس کا اصرار استادانہ مہارت کے اخفا پر بھی تھا یعنی مہارت فن کی نمائش بھی ایک عیب کا درجہ رکھتی

ہے۔ وہ ان فنی تدابیر کے حق میں تھا جو ہمارے اندر جوش اور تحرک پیدا کرسکیں۔ اس کے زورِ استدلال میں یہ اہلیت ہونی چاہیے کہ محض دماغ ہی کو نہیں دل کو بھی متاثر کرسکے۔

کوئن ٹلین کی اہمیت اس معنی میں بھی ہے کہ اس نے تقابلی تنقید کو ایک معیار دینے کی سعی کی۔ ایک ایسے دور میں جب یونانی شعریات اور یونانی ادب ہی کو مثالی خیال کیا جاتا تھا۔ کوئن ٹلین نے اطالوی ادب کی معنویت کی طرف متوجہ کیا اور یہ کہا کہ اطالوی ادب اپنی نوعیت کے لحاظ سے یونانی ادب سے مختلف معیار کا حامل ہے۔ خود کوئن ٹلین ارسطو کی شعریات کا اسیر تھا، ورجل اور ہوریس کے زمانے میں بھی اہل روم کی دانش یونان ہی کو اپنا قبلہ مانتی تھی کہ اور کسی علاقے کا ادب اس کے مقابلے میں ایسا نہیں ہے جس کی پیروی کی جائے۔ کوئن ٹلین نے یونانی اور اطالوی زبان وادب کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کا تجزیاتی تقابل کیا۔ ان اعلیٰ فنی محاسن کی نشاندہی کی جن کی ہر دو زبان وادب کے تشخص میں خاص اہمیت ہے۔ کوئن ٹلین کے طرز تقابل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ بڑی حد تک معروضی طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یونانی زبان کے مقابلے پر اطالوی زبان میں خوش وضعی یا دلآویزی کچھ کم ہے۔ اس لیے یونانی زبان میں جو تپاک اور طرح داری ہے اسے حاصل کرنے کے لیے اہلِ روم کو پوری قوت کے ساتھ اپنی زبان کو کسی اور ایسے طریقے سے استعمال کرنا ہوگا کہ یونانی زبان کی ہم سری کرسکے۔

کوئن ٹلین کی شعریات کا بنیادی موضوع خطابت (تکلم) اور اسلوب کے تعلق سے کچھ ایسے امور تھے جن کے باعث اکثر اسے حوالہ بنایا جاتا رہا ہے۔ جہاں تک فطرت کے مقام، اسلوبِ فن، انتخابِ الفاظ، اظہار کی شفافیت، ظاہری آرائش وزیبائش اور الفاظ کی عروضیاتی تنظیم کے بارے میں اس کے تصورات ہیں۔ انھیں افلاطون، ارسطو اور ہوریس کا تتبع ہی کہا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے جن کی طرف پہلی بار اسی نے اشارے کیے ہیں مثلاً:

الف: روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے بارے میں اس کا تصور۔

ب: الفاظ کی فنی تنظیم کی قدر۔

ج: اصول نقد کا غیر معین ہونا۔

د: استعارے میں اعلیٰ درجے کی حیرت خیزی: اور استعارہ ہی اسلوب کو تزئین بخشنے والی اعلیٰ درجے کی فنی تدبیر ہے۔

ہ: اسلوب میں آراستگی بجائے خود ایک فن ہے۔ لیکن یہ جتنا مخفی ہوگا اتنا ہی موثر ہوگا۔

و: دو فن کاروں یا دو زبانوں کے فن کاروں کے مابین تقابل کا عمل: جس کے ذریعے پس رو نسلوں کو اس نے قدر شناسی کی ایک نئی راہ دکھائی۔

○

رومانوی تنقید کا بنیاد ساز: لانجائنس

لانجائنس کا دورِ حیات بعض محققین کے مطابق تیسری صدی ق م سے تعلق رکھتا ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ پہلی صدی بعدِ مسیح سے اس کا تعلق ہے۔ اس کا شہرہ آفاق رسالہ بعنوان On the Sublime کا پہلا مخطوطہ جو پیرس میں دسویں صدی عیسوی میں دستیاب ہوا تھا جسے اس نے Dionysius Longinus یا Dionysius of Longinus کے نام معنون کیا ہے۔ قیاساً یہ کہا جاتا ہے کہ یہ Dionysus of Halicarnassus نام کا مشہور خطیب تھا جس کا زمانۂ حیات پہلی صدی عیسوی سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی نسبت سے On the Sublime کو پہلی صدی عیسوی کی تصنیف قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں ہومر سے سائسی لیس Saecilius تک کے شعرا کو حوالے کے طور پر اخذ کیا گیا ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ پہلی صدی عیسوی کے بعد کے کسی شاعر کو اس نے اپنی کسی دلیل کے لیے مثال نہیں بنایا۔

یہ مخطوطہ بعدازاں 1554 میں شائع ہوا۔ انگریزی میں ہال Hall کا کیا ہوا ترجمہ 1652 میں اور ڈبلیو رہائس رابرٹس W. Rhys Roberts کا ترجمہ جس کی اشاعت 1899 میں ہوئی۔ یہ مخطوطہ چونکہ یونانی زبان میں دستیاب ہوا تھا اس لیے بعض محققین لانجائنس کو یونانی مانتے ہیں۔ لانجائنس فنِ خطابت کا ماہر اور فلسفیانہ درک رکھتا تھا۔ اپنے ذہنی رجحان کے لحاظ

سے اس کا شمار نو افلاطونی مفکرین میں ہوتا ہے۔ اس نے اس سوال کے تحت کہ ادب میں ترفع Sublimity کا انحصار کن امور پر ہے؟ جو تفصیلات مہیا کی ہیں وہ قطعاً اوریجنل اور بنیادی ہیں۔ لانجائنس کا اسلوب صریح اور واضح ہے، رومانی کشش آوری اور جوش آفرینی نے جس کے حسن کو دو بالا کر دیا ہے۔ یہ اسلوب ہی ہے جو نہ صرف جدید دور کے قاری پر شدت کے ساتھ اثر کرتا ہے بلکہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے کئی اہم اور ممتاز ادیبوں نے اس کی گراں قدری کا اعتراف کیا ہے۔ ان میں ڈرائڈن، ایڈیسن، پوپ، گولڈ اسمتھ اور گبن شامل ہیں۔

لانجائنس نے ادبی تحریر کے امتیازی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہوئے ترفع کو اسلوب کی سب سے بڑی خوبی سے موسوم کیا ہے، لیکن ترفع محض زبان و بیان کے ایک خاص کردار کے ساتھ ہی مشروط نہیں ہے بلکہ خیالات کا وسیع و وقار آگیں ہونا بھی شرط کی حیثیت رکھتا ہے، وہ کہتا ہے کہ:

> ''ترفع عالی دماغ کی بازگشت کا نام ہے...'' اور'' زور آور جذبے کو برتنے کی قدرت بالعموم فطری اور خلقی ہوتی ہے، فن کارانہ تعمیر اور اعلیٰ درجے کی لفظی تنظیم کی حیثیت اس میں اضافی ہے۔ سچے خوبصورت الفاظ روح کی عین روشنی کا حکم رکھتے ہیں۔(XXX,1)''

یہ وہ خصوصیات ہیں جو اظہار میں فطری روانی کو قائم رکھتیں اور علوئیت اور وقار کا تاثر قائم کرتی ہیں۔ لانجائنس بلند آہنگی اور محض لفاظی، بچکانہ پن اور غیر سنجیدگی، سرد مہری اور حرارت سے عاری ہونے کا خامیوں میں شمار کرتا ہے جن سے محتاط رہنے اور دامن بچانے کی ضرورت ہے۔ وہ لانجائنس ہی ہے جو ارسطو سے زیادہ تفصیل اور تاکید کے ساتھ تخیل کو موضوع بحث بناتا ہے۔ تخیل کی عمل آوری اور مختلف فنی تدابیر کے برتاؤ کی اپنی جگہ ایک قدر اور اہمیت ہے۔ لانجائنس ہومر کے شاہ کار ایلیڈ اور اوڈیسی اور ڈیموستھنیز Demosthenes اور سسیرو کا موازنہ کرتا ہے اور ہومر، افلاطون اور ڈیموستھنیز کی بہترین مثالوں اور سیفو کی نظم کے اسلوب سے اپنے استدلال کو استحکام بھی بخشتا ہے۔

لانجائنس کو کلاسیکی عہد کا پہلا رومانوی نقاد کہا جاتا ہے۔ لانجائنس بعد کے رومانویوں کی

طرح انسانی جذبات کو بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے کیونکہ جذبات میں زبردست اثر گیری کی صلاحیت ہوتی ہے۔ جذبات کا تعلق ہماری داخلی زندگی سے ہے اور کلاسیکیوں نے تعقل و استدلال کی بنیاد پر بالعموم جذبے کو کم ہی التفات کے لائق سمجھا، لانجائنس نے انسانی زندگی کے خارجی تقاضوں کے پہلو بہ پہلو داخلی تقاضوں کی اہمیت اور معنویت کو خالص انسانی نقطۂ نظر سے دیکھا اور دونوں کو ربط دے کر ایک ترکیب میں ڈھالنے کی سعی کی۔ اس طرح وہ پہلا نقاد ہے جس کے یہاں کلاسیکیت اور رومانویت ایک دوسرے کی نفی کے بجائے ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ایک ایسے دور میں جب کہ تعقل، استدلال اور منطق کو تمام مظاہرات و موجودات کی تفہیم کا واحد ذریعہ سمجھا جاتا تھا اور انسانی محسوسات و جذبات اور انسان کی داخلی زندگی اور نفسیاتی عوامل کی کوئی خاص قدر و قیمت نہیں تھی، اس نے انسانی زندگی اور حیطۂ ادب میں شدتِ جذبات کی کیا اہمیت و معنویت ہے؟ جیسے سوالات کے جواب فراہم کرنے کی طرف توجہ دی جو عصری تناظر میں ایک انقلابی اقدام سے کم نہ تھا۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جذبہ اور اہتزاز کو ترجیح دینے کے باوجود وہ فطرت اور استدلال کو سرتا سر رد نہیں کرتا بلکہ وہ تعقل کی صلاحیت ہی ہے جو خالی خولی شوکت آفرینی پر بندش قائم کر سکتی ہے۔ اس کے لفظوں میں ''اگر اس پر تعقل کی روک ٹوک نہ ہو اور سائنسی طریق کو اس پر عائد نہ کیا جائے تو صرف شوکت آفرینی کی نمائش ایک خطرناک عمل ہے اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ''غیر معمولی اور فائق جذبات پر بندش لگانا ضروری ہے کیونکہ اکثر صورتوں میں وہ مہمیز کرتے ہیں یعنی ان کی تیز رو میں بہنے کا ڈر لاحق لگا رہتا ہے۔''

ارسطو، ہوریس اور کوئن ٹلین نے مختلف اصنافی مطالعات کے ضمن میں فنی تقاضوں پر بحث کی اور اصول سازی کی مساعی بھی کیں۔ انھوں نے شعرا کو فطرت کے مطابق ڈھالنے اور ان کلاسیکی فنی قوانین کو راہ نما بنانے پر زور دیا جو صدیوں کی چھان پھٹک کے بعد بھی اپنے بنیادی معنی پر قائم ہیں۔ لانجائنس نے جہاں جہاں اکتسابِ فن، لفظوں کے انتخاب اور ان کی فنی تنظیم پر بحث کی ہے وہ قدما ہی کی طرح ہیئت پسندی کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ لیکن کلاسیک کو جوں کا توں قبول کرنے کے بجائے وہ کچھ ایسی چیزیں اپنی طرف سے جوڑتا ہے جن کی طرف

قدما نے راست یا ناراست کوئی اشارہ نہیں کیا ہے۔ روایت شکنی کا یہ عمل اس کے رومانوی ذہن کی علامت ہے جو ہمیشہ کسی نہ کسی کرید میں رہتا اور مقبول عام چلن اور اسلوبیاتی سانچوں کو شک کی نظر سے دیکھتا، انھیں رد کرتا یا انھیں بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔

اس کے نزدیک اعلیٰ فن پارہ جوش و جذبے ہی کی تخلیق ہوتا ہے۔ یہ کہہ کر لانجائنس رومانویوں کی طرح جذبے کے آزاد عمل اور فن کے اپنے اصول خلق کرنے کی راہ دکھاتا ہے۔ وہ قدماء کی اس پابندی سے بھی انحراف کرتا ہے کہ دو سے زیادہ استعاروں کا استعمال کسی بھی نثری اسلوب کی روانی اور تاثر کا رخ موڑ سکتا ہے۔ رومانویوں ہی کی طرح وہ تخلیقی زبان کے استعمال میں کسی بھی قسم کی پابندی کو زائد قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ بعض سخت گیر اصولوں کی روشنی میں کسی بھی تخلیقی شہ پارے کے مطالعے کو کوئی معنی نہیں دیے جاسکتے۔ لانجائنس غیر جذباتی تحسین اور مطالعے کا حکم لگاتا ہے۔ قدما اصولوں کی عمل آوری اور اطلاق پر نظر رکھتے تھے اور ان کے نزدیک تخلیقی فن پارے میں کسی بھی قسم کی خامی یا نقص تکمیل اور وحدت کے منافی تھا۔ جب کہ نئے پن کی جستجو میں کچھ کمیاں یا خرابیاں بھی راہ پاسکتی ہیں لیکن یہ خرابیاں ان محاسن سے بہتر ہیں جو کسی بھی تحریر کو عظمت کے درجے تک پہنچانے سے قاصر ہوتی ہیں جیسے ہمارے یہاں اساتذہ اکرام کی شاعری نک سک سے درست ہونے کے باوجود کوئی گہرا اور موثر نقش نہیں چھوڑتی اور جن کے یہاں پابندیوں یا بے جان روایتوں سے انحراف ہے انھیں کی شاعری اور اسلوب زیادہ سے زیادہ ذہنوں اور ادوار میں زندہ رہنے کا اہل ہوتا ہے۔ جہاں نیا ہوگا یا نئی بات ہوگی وہیں خطرات بھی ہوں گے۔ انھیں خطرات میں ایجاد واختراع کا امکان بھی مضمر ہوتا ہے۔ اسی لیے لانجائنس ان خُردہ گیر اور عیب جو نقادوں کے برخلاف ناقص ہومر پر عیوب سے مبرا اپولونیس Apollonius اور ہائپیری ڈیز Hyperides جیسے نقائص سے پاک فن کار پر ناقص ڈیموستھنیز Demosthenes کو فوقیت دیتا ہے۔ جہاں سب کچھ صحیح اور درست ہے وہاں سخت گرفت یا احتساب کی گنجائش بھی نہیں۔ وہ اس بات کا معترف ہے کہ شاندار جینیس (نابغہ) میں کوتاہیاں ہوسکتی ہیں لیکن ان کوتاہیوں کے لیے ترفع ایک پردہ بن جاتا ہے اور وہ دکھائی نہیں دیتیں۔ کیا بیکی لیڈیز Bacchylides جیسے کوتاہیوں سے پاک شاعر

کو پنڈار کے برابر یا اس سے بلند درجہ دیا جاسکتا ہے یا اریٹاستھنیز Eratosthenes کو اپنی غلطیوں سے مبرا شاعری کے مقابلے میں آرکیلوس جیسے اہم شاعر کو ادنیٰ قرار دیا جاسکتا ہے جو قدما کے اصولوں کا کم ہی پابند ہے۔ لانجائنس ادبی تخلیق کے 'اثر' ہی کو اس کی علوئیت اور بلندی کا پیمانہ مانتا ہے اور باقی چیزوں کو وہ ثانوی اور غیر متعلق بتاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''صحیح و درست (کلام) احتساب سے بچنے کا راستہ ہے، لیکن ترفع مثبت احترام کا مستحق ہے۔''

ترفع تمام خرابیوں/غلطیوں کی تلافی کر دیتا ہے۔ اس طرح لانجائنس کلاسیکیوں کے اس دستور کو حتمی نہیں مانتا جس کے تحت کسی تخلیقی شہ پارے کی تکمیل کے لیے اصول پرستی ایک شرط لازم ہے۔ بے اصولے پن کے بھی کچھ اصول ہیں اور اصول شکنی ہر حال میں بے اصولا پن نہیں ہوتی۔ اسی قسم کی آزادہ روی اور روایت سے خوف نہ کھانے کا رجحان، رومانویوں کی سب سے نمایاں پہچان تھی۔ جسے لانجائنس نے بڑے محتاط اور محفوظ طریقے سے اپنا دعویٰ بنانے کی کوشش کی ہے۔

لانجائنس نے جہاں ترفع کو قائم کرنے والے اجزا پر بحث کی ہے فطرت کو فن کے پہلو بہ پہلو ضرور رکھا ہے۔ گویا محض فن کسی تخلیق کو زندہ رکھنے کا اہل نہیں ہوتا جب تک کہ اسے فیضان حاصل نہ ہوا ہو۔ وہ محض فطرت پر اولیت کا سہرا نہیں باندھتا بلکہ مشق و ممارست اور فن کارانہ جلا کاری کے بعد ہی اسے قائم کیا جاسکتا ہے۔ فن کی طرح فطرت کا بھی ایک نظام ہوتا ہے جسے فن کو نمایاں کرنا چاہیے۔ اس طرح اپنے مقصد کے حصول میں وہ معاون ہوتی ہے نہ کہ مخالف۔ فن اسی وقت کامل ہوتا ہے جب وہ عین فطرت کا تاثر فراہم کرے اور فطرت کا یہ کام ہے کہ وہ اپنے اندر مخفی فن کو اُجاگر کرے۔ یہ دو طرفہ عملیہ ہے جو یہ سکھاتا ہے کہ ترفع فطری چیز نہیں ہے اسے ریاض سے بھی حاصل کیا جاسکتا ہے۔ لانجائنس ترفع کے پانچ بنیادی مآخذ بتاتا ہے، جن میں اوّل الذکر دو کا تعلق فن کار کی داخلی خصوصیات اور اہلیت سے ہے جسے خداداد جوہر سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے اور بعد الذکر تین کا تعلق فنی لیاقت یا فنی تکنیک سے ہے:

الف: خیالات کا پرشوکت ہونا Grandeur of thought

ب: شدتِ جذبات کا حامل ہونا Capacity of strong emotions

ج: صنائع بدائع (فنی تدابیر) کا مناسب استعمال Appropriate use of figures

د: تلفیظ (ڈکشن) کا باوقار ہونا Nobility of diction

ہ: کسی بھی فن پارے کا پروقار ہونا Dignity of composition

لانجائنس 'خیالات' کا حوالہ دے کر یہ واضح کر دیتا ہے کہ کوئی بھی فن پارہ، نثری یا شعری تخلیق محض صنعت گری یا لفظوں کی کسی خاص تنظیم کی بنیاد پر ترفع کے ہدف تک نہیں پہنچتی بلکہ خیال کی علوئیت کی بھی برابر کی اہمیت ہے جسے وہ روح کی علوئیت سے موسوم کرتا ہے۔ بڑا ذہن ہی بڑے خیال پیدا کرتا ہے۔ اظہار میں ابہام بھی اسی وقت واقع ہوتا ہے جب فن کار غیر سنجیدہ ہوتا ہے۔ وہ شخص جو خود کے تئیں یا اپنے خیالات کے تئیں سنجیدہ نہیں وہ کس طرح دوسروں کے ذہنوں کو علوئیت بخش سکتا ہے؟ فن کار کی سنجیدگی، اس کے تصورات کی شوکت اور اس کے خیال کا ترفع مل کر ہماری ارواح کو ارفع و اعلیٰ فیضان سے معمور کر دیتے ہیں۔ جن خیالاتؔ میں شوکت اور عظمت کا عنصر ہوتا ہے وہ فطری طور پر زبان سے بے ساختہ ادا ہو جاتے ہیں۔ محض نقالی کا دم بھرنے یا بڑے جوش و خروش سے ہم سری کی کوشش کرنے والوں سے وہ یہ امید نہیں رکھتا کہ ترفع کا مقصد پا لیں گے۔ لانجائنس کہتا ہے کہ جب ہمارا مقصد کسی ایسے موضوع اور اس کے اظہار کا ہوتا ہے جو ترفعِ خیال کا متقاضی ہے تو ہمیں ہومر کے کلام کی طرف دیکھنا چاہیے کہ اس نے ایسے ہی خیال کو کس طرح برتا تھا۔ افلاطون یا ڈیموستھنیز کیسے اسے ترفع کی سطح تک لے گئے تھے۔ اس ذیل میں وہ تھسی ڈڈیز Thucydides کی تاریخ کے اسلوب کو بھی ایک مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ یہ مثالیں وہ ہیں جو ہماری راہ کو روشن کرتی ہیں۔ ہماری روح کو سرافرازی بخشتی اور تکمیل Perfection یا درجۂ کمال کے اونچے معیار کے تصور سے ہمارے ذہنوں کو متصف کرتی ہیں۔

لانجائنس کے رسالے کا وہ حصہ جس میں اس نکتے پر بحث کی گئی ہے، مخطوطے سے غایب ہے تاہم دوسرے امور پر بحث کے دوران وہ جذبے کی قدر کو بھی موضوعِ بحث بناتا ہے۔ وہ خیال کی طرح جذبے کو بھی ترفع کے ضمن میں ایک اہم درجہ دیتا ہے۔ عظیم فن جذباتی تواجد پر مہمیز کرتا ہے اور مہمیز کے لیے فن کار میں جوش، ولولہ اور تخیل کی صلاحیت کے ساتھ

ساتھ تخلیقی عمل کے دوران اس کا جذبات سے معمور ہونا ضروری ہے نیز اس میں بہ یک وقت اپنے قاریوں میں انھیں جذبوں کو پیدا کرنے اور اپنے جذبوں میں شریک کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ سچے جذبات اگر صحیح مقام پر ہوں تو وہ لفظوں میں بھی نئی روح پھونک دیتے ہیں۔ گویا ایک وحشت زدہ ہوا کے جھکڑ جیسا ان میں جوش ہوتا ہے اور وہ انھیں (لفظوں) کو الوہی جنون سے بھر دیتے ہیں۔ اس ذیل میں لانجائنس ہومر اور ڈیموستھنیز کو سسیر و پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ افلاطون کے اس خیال کی تائید نہیں کرتا کہ جذبات انسانوں کو گم راہ کرتے ہیں۔ اگر افلاطون کی اس بات کو مان بھی لیا جائے تو وہ کہتا ہے کہ پھر ہومر اور ڈیموستھنیز کے بارے میں ہماری کیا رائے ہوگی جو اپنی جذباتیت کے باعث کچھ زیادہ ہی ہماری توجہ کے مستحق ہیں۔

لانجائنس نے فنی تدابیر کے بارے میں کافی تفصیل سے لکھا ہے۔ اس کا بنیادی وظیفہ خطابت ہی تھا لیکن عام خطیبوں اور مکتبی نقادوں سے وہ درمیان میں ایک خاص دوری قائم رکھتا ہے۔ خطابت کے فن پر ارسطو سے سسیر و تک تقریباً تمام ماہرین نے استعمالاتِ لفظ کے سلسلے میں جو مباحث کیے ہیں اور جن سوالات پر ان کی خاص توجہ تھی، ان کا تعلق فنی تدابیر اور ان کے برتاؤ کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔ لانجائنس کے نزدیک احساس اور اظہار میں ایک نامیاتی رشتہ ہے۔ اس لیے صنائع نہ تو خود مکتفی ہیں نہ زبان آپ اپنا کوئی مقصد ہے، بجائے اس کے کسی مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ ہے۔ تکنیکی کمال یا تکمیل ہمیشہ کسی ادبی شہ پارے کی واحد ضامن نہیں ہوتی۔

بیش تر صورتوں میں صنائع بدائع پر لانجائنس کے مباحث ترفع اور علوئیت کے تصور کے ساتھ مشروط ہیں۔ پہلی سطح پر وہ تکلم یا تقریر کے عمل میں اسے غیر فطری یا اوپر سے تھوپی ہوئی زیبائشی چیز کے طور پر نہیں دیکھتا کیونکہ محض روزمرہ زبان سے ترفع کا مقصد پورا نہیں ہوتا اسے نامانوس بنانے میں فنی تدابیر بہت کارگر ثابت ہوتی ہیں۔ انسانی فطرت بھی تحیر کے خوش گوار لمحوں میں تحیر خیز طمانیت سے بہرہ مند ہوتی ہے۔ لانجائنس کوئن ٹلین ہی کی طرح 'اخفائے فن' کی تاکید کرتا ہے یعنی فنی تدابیر (تشبیہ، استعارہ، کنایہ، علامت، پیکر وغیرہ) کو اِس نکتہ آفرینی کے ساتھ برتنا چاہیے کہ صنعت گری کا عمل تحریر و تقریر کے دوسرے صیغوں کو پیچھے دھکیل کر ایک

حاوی رجحان کے طور پر محیط نظر نہ آئے۔ کسی بھی فنی تدبیر یا صنعت کو مخفی رکھنے یا نا قابل شناخت بنانے کے لیے اس کا نظر فریب ہونا ضروری ہے۔ لفظوں کا استعمال اس طور پر ہو کہ قاری یا سامع پر براہ راست اثر قائم کر سکے اور اسے اپنی طرف راغب کر سکے۔ حروف عطف کو حذف کرنے سے بھی جملوں کی ساخت میں بے ربطی اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے جہاں زور بیان کے مقصد سے ایک دوسرے سے غیر مربوط افعال متواتر اور یکے بعد دیگرے ایک سلسلے کے ساتھ واقع ہوتے ہیں وہاں ان کا مقصود سامع یا قاری میں وہی ولولہ اور تاثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو فن کار کا منشا ہے۔ اس صنعت یعنی Periphrasis کے ایک معنی گھما پھرا کر بات کرنے کے بھی ہیں۔ Hyperbaton سے مراد تعقید لفظی کے ہیں جس کے تحت زور کلام پیدا کرنے کی غرض سے جملے کی نحوی ترتیب کو الٹ پلٹ دیا جاتا ہے جس کا مقصود بھی قاری/ سامع میں ایک خاص قسم کے تاثر کو خلق کرنا ہے۔ یہ روزمرہ تکلم کی خاص صفت ہے۔ ترفع کے اثر کو دوبالا کرنے میں بدیعیات کے کردار کو اہم قرار دینے کے باوجود لانجائنس کا زور اس بات پر ہے کہ سیاق سے فطری طور پر ان کی نمو ہونی چاہیے۔

کسی بھی تحریر/تقریر کی تلفیظ کو باوقار بنانے کے ضمن میں ایک بڑا کردار لفظوں کے انتخاب و استعمال سے تعلق رکھتا ہے۔ خطیب بالعموم ظاہری حسن و زیبائش کے دلدادہ ہوتے ہیں۔ خیال و معنی سے انھیں کم سے کم غرض ہوتی ہے۔ لانجائنس لفظ وخیال کے باہمی ربط وضبط کا مدعی ہے۔ وہ کہتا ہے ''خوبصورت الفاظ خیال کے لیے روشنی کا کام کرتے ہیں۔ ایک اچھی تلفیظ مشتمل ہوتی ہے (الف) الفاظ کے مناسب انتخاب اور (ب) استعاروں اور آرائشی زبان کے طریق استعمال پر۔ سب سے پہلے کوئی اسلوب ہی اپنی شوکت اپنے حسن، پختگی، علوئیت، زور، قوت اور ایک قسم کی کشش اور آب و تاب سے اپنی طرف راغب کرتا ہے۔ الفاظ اگر مناسب اور جوش آگیں ہیں تو مردہ چیز میں بھی زندگی کی لہر دوڑا سکتے ہیں۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ادنیٰ اور پست درجے کے موضوع/ خیال کو شاندار اسلوب میں ادا کرنے سے پیدا ہونے والے تاثر اور ایک بڑے حجم کے المیہ مکھوٹے کو کسی چھوٹے بچے کے سر پر لگانے سے پیدا ہونے والے تاثر میں کوئی فرق نہ ہوگا۔

وہ کہتا ہے ہم سب بخوبی واقف ہیں کہ کسی بھی موضوع کے لیے دو سے زیادہ استعارے کے استعمال کو ارسطو نامناسب ٹھہراتا ہے۔ بعد میں ارسطو کے اس خیال کو کوئی مسترد نہیں کر سکا۔ لانجائنس کا کہنا ہے کہ جہاں جذباتی وفور ہوگا وہاں استعاروں کی تعداد پر بندش عائد کرنے کا کوئی معقول جواز نہیں ہے۔ استعارے اور جذبے کا باہمی تعامل و تفاعل ترفع کو راہ دیتا اور فن پارے Composition کی تاثیر کو شدید کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی بھی تحریر کی برتری کو ناپنے کا پیمانہ دوسروں پر اس کے اثر کی اہلیت ہے۔

لانجائنس صنعتِ مبالغہ کے استعمال کے سلسلے میں 'اخفائے فن' کی شرط لگاتے ہوئے اس کی فطری نمو یا فنگی پر اصرار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مبالغے کے برگ و بار کو جذبے سے فطری طور پر پھوٹنا چاہیے۔ تب ہی طرزِ نگارش میں امتیاز کی خصوصیت بھی پیدا ہوتی ہے۔

لانجائنس لفظی ترتیب کے عمل سے علوئیت Elevation کیسے پیدا ہوتی کا تفصیلاً جواب بھی فراہم کرتا ہے۔ اسے اپنے عہد میں عظیم ادب کے پیدا نہ ہونے اور دوسرے لفظوں میں ادب کی موت کی وجوہات اسلوب کی خرابیوں میں نظر آتی ہیں۔ خطیب اور شعرا یا تو الفاظ کے استعمال میں بہت فیاض واقع ہوئے ہیں یا کم سے کم پر قناعت کر لیتے ہیں۔ ان کے اظہار کے عمل میں صوتی توازن اور خوش آہنگی بہت زیادہ ہوتی ہے یا کم سے کم۔ لانجائنس ترفع کے چار ترکیبی عناصر بتاتا ہے۔ خیال، فنی اوضاع، الفاظ اور ان کے خوش آہنگ امتزاج میں رغبت پیدا کرنے اور انسانوں کے دلوں پر اقتدار جمانے اور روحوں کو سرافراز کرنے کی غیر معمولی قوت ہوتی ہے۔ یہ چاروں عناصر اگر باہم دیگر مربوط نہیں یا ایک دوسرے کو توانائی مہیا نہیں کرتے تو ترفع میں انتشار کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ ایک جوڑ جوڑ سے مربوط شہ پارہ/ وضعی ساخت ہی کبھی کبھی دوسری کمیوں کی تلافی کر دیتی ہے۔ ان عناصر کو ربط دیتا ہے صوتی توازن (بحر، وزن) شاعری میں جس کا ایک اہم اور بنیادی کردار ہوتا ہے۔

لانجائنس قدامت اور بنیاد سازانہ ادبی تصورات کی وجہ سے کلاسیک ہے اور متداول ادب و تنقید کے اصولوں سے انحراف کے باعث رومانوی بھی۔ کلاسیک سے بہت کچھ اخذ بھی کرتا ہے لیکن اپنی آگاہیوں کو بروئے کار بھی لاتا ہے جس کے باعث کلاسیک کی ہر چیز اسے

اپنی طرف مائل نہیں کرتی اور نہ اس کی پابندی کو وہ لازماً صائب قرار دیتا ہے۔ لانجائنس کا جن امور پر اصرار ہے ہم انھیں درج ذیل طریقے سے مرتب کر سکتے ہیں:

1- ترفع کے تعلق سے وہ بے حد سنجیدہ اور پرجوش ہے اور اسے روح کی سرافرازی سے موسوم کرتا ہے۔ لیکن بیک وقت اس کا اصرار اس نکتے پر بھی ہے کہ روح کی تکمیل اور اس کی ثروت مندی ماضی کے عظیم شعرا سے تقابل اور ان کی حوصلہ بخش نقل ونمائندگی پر مبنی ہے۔

2- وہ خیال اور جذبے کے بارے میں سنجیدہ رائے رکھتا ہے لیکن ادب کے ہیئتی تقاضوں سے بھی پوری طرح آگاہ ہے۔

3- انسانی محسوسات اور جذبات کا ادبی فن پارے سے نامیاتی رشتہ ہے۔

4- کسی بھی فن پارے کی بلندی کو جانچنے اور ناپنے کا پیمانہ ترفع اور اس کی صلاحیت اثر ہے۔

5- الفاظ کا محض فریب کارانہ استعمال (جس میں تشبیہ، استعارہ وغیرہ شامل ہیں) شعبدہ بازی اور بازی گری کے مماثل ہے۔

6- ادبی تخلیق کے ضمن میں تخیل اور فیضان Inspiration کا بہت بڑا درجہ ہے لیکن تخیل کی بے محابا آزادہ روی پر قدغن بھی ضروری ہے۔

7- فن کار کو اپنے خیالات اس وقت تک تعقلی سطح پر قائم نہیں کرنے چاہئیں اور نہ انھیں آخری شکل دینی چاہیے جب تک کہ وہ جذباتی تجربے میں ڈھل نہ جائیں۔ اس کی تلفیظ کو اپنی حدوں میں قابو رکھنے والی جو چیز ہے وہ اس کے تجربے کی سنجیدگی ہے۔

8- ترفع Sublimation کی وہی صورت اعلیٰ اور حقیقی ہے جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کو طمانیت اور مسرت مہیا کر سکے۔ خواہ ان کے میلانات، زندگیاں، خواہشات، ارادے، عمریں، زبانیں ایک دوسرے سے مختلف ہی کیوں نہ ہوں۔ اگر ان میں کسی ایک موضوع پر رائے دینے کی اہلیت ہے تو وہ ایک دوسرے سے کتنے ہی ناموافق ہوں کسی فن پارے یا ادبی تحریر پر ان کی تحسین مستحکم اور ہر شک وشبے سے بالاتر ہوگی۔

9- آخری تجزیے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ لانجائنس نے کلاسیکیت اور رومانویت کے متفرق اور بہترین اجزا کو ایک ترکیب یا ایک نظامِ فکر میں ڈھالنے کا غیر معمولی کارنامہ انجام دیا ہے۔ اس کے قدامت پسند ماحول کے پیشِ نظر یہ ایک انتہائی انقلابی اور بصیرت افروز اقدام تھا۔

O

مقامی زبان کا پہلا رومی عظیم شاعر: قرونِ وسطیٰ اور دانتے

(1265 تا 1321 بعدِ مسیح)

دانتے الیگھیری Dante Alighieri فلورنس میں پیدا ہوا۔ قرونِ وسطیٰ کے اس دور کو عہدِ تاریک بھی کہتے ہیں۔ دانتے لڑکپن ہی سے مصوری اور شاعری کی طرف مائل تھا۔ وہ جب بلوغت کو پہنچا تو کیول کینٹی Cavalcanti، داپستوئیا Da Pistoia، گیوٹو Giotto اور کیسیلا Casella جیسے دوستوں کے ساتھ اس کی محفلیں منعقد ہونے لگیں۔ بہت جلد اس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی۔ اس کی زندگی کا سب سے اہم واقعہ بیٹرس سے اس کا عشق ہے، جس کی وہ پرستش کرتا تھا۔ 1290 میں اس کی ناگہانی موت واقع ہوگئی جو اس کے لیے ایک بڑا روحانی صدمہ تھا۔ اسی صدمے کو انگیز کرنے کے لیے اس نے اپنے آپ کو شاعری کے لیے وقف کردیا اور ادب کو اپنا روزمرہ بنالیا۔ دانتے کی کچھ سیاسی ترجیحات بھی تھیں جن کے باعث اسے بڑی آزمائشوں اور مختلف قسم کے خطرات سے گزرنا پڑا۔ اس نے اپنی زندگی کے ان خدشات سے بھرے ہوئے روز و شب کی داستان کو اپنی سوانح Vita Nuova میں بیان بھی کیا ہے۔ اس کے علاوہ De Vulgari Eloguentia, Convivio اور Divine Comedy نے اس کی شہرت کو ناقابلِ یقین بلندیوں تک پہنچا دیا جس کا درجہ ان سب سے افضل ہے۔ De

Vulgari Eloquentia جس کا Of the Vulgar Tongue یا Of Writing in the Vernacular عنوان سے انگریزی میں ترجمہ ہوا۔ دانتے کے تنقیدی شعور کی بہترین نمائندہ ہے۔

دانتے نے اپنی اس تصنیف میں ورنا کیولر (مقامی بولی) کی کم زوریوں اور اس کی اہمیت پر خصوصی طور پر توجہ دی۔ وہ ورنا کیولر سے عقیدت مندانہ محبت رکھتا تھا۔ کلاسیکی لاطینی زبان اور ادب کے سرمایے کو گراں قدر سمجھنے کے باوجود اس کی نظر میں لاطینی اب ایک مردہ زبان تھی۔ اس کی قواعد اور زبان و بیان کے اصولوں کا علم حاصل کیے بغیر اسے ضبطِ تحریر میں لانا مشکل ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ لاطینی زبان کو سیکھنا پڑتا ہے۔ جب کہ مقامی/ مادری اطالوی زبان ماں کی گود سے ہمارے لیے مانوس ہوتی ہے اور اسے سیکھنے کے لیے کسی قسم کی مشق بھی نہیں کرنی پڑتی، اس باعث دانتے اپنے اہلِ وطن کو ورنا کیولر میں لکھنے کی تاکید کرتا ہے۔

دانتے نے زبان، مختلف اصناف، اسلوب، بحر و وزن وغیرہ امور پر سیر حاصل بحث کی اور جابجا کلاسیکیت کی پیروی کو ناگزیر ٹھہرایا۔ دانتے ایک تخلیقی فن کار تھا، اس کا رتبہ شاعری میں بلند ہے۔ نقاد کی حیثیت سے اس کا درجہ دوم ہے۔ باوجود اس کے بعض خیالات و تصورات کی اہمیت اور معنویت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ نشاۃ الثانیہ سے پہلے اسے نشاۃ الثانیہ کا پیش رو نمائندہ کہہ سکتے ہیں۔ جو جتنا قدیم ہے اتنا ہی جدید بھی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کلاسیک کو نئے معنی دینے میں اسے اسکیلگر اور سڈنی سے بھی سبقت حاصل ہے۔

پانچویں صدی میں رومی شہنشاہیت کے سقوط اور پندرہویں صدی میں سقوطِ قسطنطنیہ کے درمیان کا طویل عرصہ عہد وسطیٰ کہلاتا ہے۔ جدید و قدیم کے بیچ میں واقع ہونے والے عہد توقف میں جس کی شناخت تعطل، عدم استقلال، اور تنزل پذیری کی کیفیت کے ساتھ وابستہ تھی، کبھی کبھی اور کسی کسی سطح پر ارتقا اور نشو و نمو کی صورت بھی رونما ہو کر اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اس لیے نہ تو مکمل طور پر اسے عہد تاریک کہہ سکتے ہیں اور نہ سرتاسر بے جان، مردہ اور امکانات سے قطعاً عاری۔ اسی طویل عرصے میں رسول اللہؐ پیدا ہوئے اور مذہب اسلام کا ورود ہوا، اسی عرصہ میں دنیا کے کئی ممالک اسلام اور عیسائیت کے زیرنگیں آگئے۔ روحانیت کی دنیا ایک نئے مابعدالطبیعیاتی تجربے سے دوچار ہوئی۔ اساطیری رسومات و عقائد کا خاتمہ ہوا۔ اسی اثنا میں

رومی شہنشاہیت پر جرمنی کے حملے نے مغربی یورپ کی سیاسی بالادستی کے امتیاز ہی کو تاراج کر دیا۔ بحیرۂ روم کے علاقوں میں عربوں کی لشکر کشی سے یورپ کی اقتصادی زندگی تہہ و بالا ہوگئی۔ تجارت میں عربوں کو صدیوں کا تجربہ تھا، آہستہ آہستہ بین الملکی تجارت پر عربوں کا مکمل تسلط ہوگیا اور یورپ سمٹ کر زرعی اقتصادیات پر انحصار کرنے لگا۔ جس نے جاگیرداری نظام کے لیے راہ ہموار کر دی۔ یہ صورتِ حال یورپی فکر پر بھی اثر انداز ہوئی۔ علم کی روشنی سے اعلیٰ طبقوں، تجارت پیشہ لوگوں اور سیاسی قائدین تو فیض یاب ہوئے لیکن عوام الناس کی اکثریت اس سے محروم تھی۔ ہندوستان بھی کم و بیش اسی صورتِ حال سے دوچار تھا۔ ہندوستانی پنڈتوں کی طرح یورپ میں بھی علم کی روشنی پر پادریوں کا اجارہ تھا۔ کیتھولک چرچ اور جاگیردار طبقے نے مل کر اس عہد کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی، جس کا اثر تمام سماجی اداروں اور انسانی رشتوں پر بھی پڑا۔ مذہبی قائدین کی زبان لاطینی تھی جسے اسی طرح مقدس درجہ حاصل تھا جیسے ہندوستان میں سنسکرت کا تھا۔ مقامی بولیاں عوامی رابطے کا کام کر رہی تھیں جنھیں طبقۂ اولیٰ حقارت کی نظر سے دیکھتا تھا۔ آزادیِ فکر و خیال کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ عہدِ وسطیٰ کے ایک فلسفی بوتھیس Boetheus نے شاعری کی نو دیویوں کے تصور کو مسترد کیا، تھیٹر کو جسے عقل و دانش کا دشمن کہا گیا۔ آوارہ گردوں کی آماجگاہ سے تعبیر کیا۔ سینٹ بنی ڈکٹ نے مسیحی عملے کے لیے ہنسی اور قہقہے کو ممنوع ٹھہرایا کیونکہ حضرت عیسیٰ بھی کبھی ہنسے نہیں تھے۔ ادب کی نشو و نما کے لیے بھی اس قسم کی گھٹی گھٹی فضا ناسازگار تھی۔

لاطینی زبان عیسائیت کی تبلیغ اور دعاؤں اور مناجات تک محدود ہو کر رہ گئی تھی۔ عوام الناس اپنے آزاد اور قبائلی جذبوں اور تجربوں کو مقامی اور عوامی بولیوں میں ادا کرنے لگے۔ قرونِ وسطیٰ میں حبپ سوانگوں، گیتوں اور بیلڈوں Ballads کا بول بالا ہوا۔ بیانیہ شاعری کو اجتماعی طور پر اور آہنگ کی بلندی اور ڈھول تاشے کے ساتھ ادا کرنے میں عوام فرحت اور تزکیاتی احساس سے مستفیض ہوئے۔ ڈرامہ تبلیغی مہم کا آلۂ کار بننے کی وجہ سے مذہبی عقائد و خیالات کی تشہیر کا ایک زبردست ذریعہ ثابت ہوا۔ عشق جسمانی حدود سے نکل کر روحانی سریت کا مظہر ہوگیا۔ شاعری کے قوانین میں عروض، آہنگ اور بیان کی خاص قیمت تھی، قواعد دانوں کا بول بالا تھا۔ زبان و بیان کا صحیح و درست ہونا شعر کی پہلی شرط تھی جس کے باعث شاعری میں شاعری کی روح ہی زائل ہوگئی۔

ورنا کیولر/ مقامی زبان اور طبقہ اولیٰ کی زبان، ادنیٰ اور اعلیٰ میں منقسم ہوگئی۔ طبقۂ اولیٰ کی زبان فن کی لاطینی زبان تھی اور ورنا کیولر میں لوک شاعری فطرت کی پیروکار۔ یہ شاعری عوامی معصوم جذبوں، حوصلوں، ارادوں اور خوش کامیوں کے اظہار پر مبنی تھی۔ اس شاعری نے آزادانہ طور پر عبرانی، عربی، قدیم جرمانی Teutonic اور کیلٹی سرچشموں سے بھی فائدہ اٹھایا۔ کلاسیکی شاعری کے رنگوں کی بھی کچھ نہ کچھ آمیزش کی، لیکن ان میں فن کارانہ مہارت، ہیئتی وحدت اور ہم آہنگی کی زبردست کمی تھی۔ یہ چیز پھر بھی ان کے ہمہ گیر اثر کی راہ میں مانع نہیں آسکی۔ اسی فضا نے دانتے جیسے شاعر کو پیدا کیا۔ جس نے لاطینی زبان کی غیر معمولی قوتوں سے فائدہ اٹھانے کے بجائے مقامی اطالوی بولی کی اس باطنی قوت کو آزمانے کی کوشش کی جو تاہنوز اَن چھوئی تھی۔ ان چھوئی اس معنی میں کہ مقامی عوامی زبان کے بیرونی جوہر کو لوک شاعری آزما رہی تھی لیکن سرّی، مابعدالطبیعیاتی اور غیر معمولی اور آفاقی جذبوں اور تجربوں کی اس میں گنجائش نہ تھی۔ دانتے نے ورنا کیولر کی شاعری کو عظمت کے تصور سے جوڑ دیا۔ خواص کی مکتبی شاعری خواص ہی سے مخاطب تھی اور اس کا سارا زور لفظی قماشات اور موسیقیاتی خوش آہنگی اور تراشیدہ تراکیب، فقروں اور کشش آور لسانی خوشوں پر تھا، اس کے برعکس جنگلوں، دیہاتوں اور چھوٹی چھوٹی بستیوں کی کوکھ سے پھوٹنے والی بے محابا، بے تکلف اور سچے انسانی جذبوں اور تجربوں کے متنوع رنگوں سے معمور لوک شاعری اپنے صحیح معنی میں اجتماعی ضمیر کی آواز تھی۔ عوامی ذوق کی نمائندہ اور عوامی محسوسات سے جس کا خمیر اٹھا تھا۔

انگلستان میں چاسر پوری طرح لوک روایت سے آزاد نہیں تھا بلکہ لوک روایت نے اس کی شعری معصومیتوں کا تحفظ کیا اور بناوٹی پن سے اسے باز رکھا۔ چاسر کا تعلق چودھویں صدی کے انگلستان سے ہے۔ جہاں مقامی/قومی زبان کا درجہ لاطینی جیسی کثیر ذخیرۂ الفاظ والی ادبی اور علمی زبان سے کم تر سمجھا جاتا تھا۔ چاسر نے انگریزی زبان کی کم مائگی کو شعری اظہار کی راہ میں رکاوٹ سمجھنے کے بجائے اس کی داخلی قوتوں پر نظر رکھی جیسے ہمارے یہاں میرابائی، کبیر، تلسی داس، جائسی، رس کھان، بلّھے شاہ، شاہ فرید وغیرہ نے ہر طرح کے انسانی تجربوں کو ادا کرنے کے لیے عوامی/علاقائی بولیوں اور ان کے امتزاج کو فوقیت دی۔ لسانی اور قواعدی سخت

گیری اور نفیس طرزوں کے مسلمہ معیاروں کی پروا کیے بغیر جذبوں کی زبان کے آزاد بہاؤ پر کوئی باندھ باندھنا گوارہ نہیں کیا۔ دانتے نے زبان کے عمل سے چاسر کی نسبت زیادہ فائدہ اٹھایا۔ وہ تخلیقی سطح پر زیادہ ذخار اور ادائگی کے متنوع طریقے اختراع کرنے کی اہلیت رکھتا تھا۔ دانتے کو جو سرزمین ملی تھی وہ لوک شاعری کی طویل روایت ہی کی پاس دار نہیں تھی بلکہ کئی اہم اور بڑے شعرا اور دانش وروں کے کارناموں سے بھی اس کی فضا معمور تھی۔ ورجل اور اووڈ کی آوازوں سے بھی دانتے مانوس تھا۔ لوک شاعری نے تکلمی زبان کے جس جوہر کو ایک قوت کے طور پر کام میں لیا تھا اور صناعانہ نظم وضبط کی ایک نئی تعریف متعین کی تھی ان اثرات نے کلیسائی حمدیہ نظموں کو بھی ایک نئی آب عطا کی تھی۔ دانتے ان کے ترنم کی جادوئی کیفیت سے بھی واقف تھا جو بہت جلد ذہن و دل کو اپنا اسیر بنا لیتی ہے۔

قرونِ وسطیٰ کا سب سے بڑا عطیہ دانتے کی دریافت تھا۔ جس نے لوک شاعری کی ہمہ گیر جادو انگیزی کے راز کو سمجھ لیا تھا اور یہ بھی جان لیا تھا کہ لسانی حدود کو جذبے اور تجربے کا تخلیقی وفور ہی شکست دے سکتا ہے۔ دانتے نے طربیہ خداوندی میں قافیہ بندی کے نظام Terza Rima کا جو اہتمام کیا تھا اس کے نظم وضبط کا اپنا وہی وقار اور شکوہ تھا۔ دانتے کی تنقیدی بصیرت نے اس کے تخلیقی فن پر اور اس کے تخلیقی فن نے اس کی تنقیدی بصیرت پر جلا کاری کی۔

دانتے کی مادری زبان مختلف علاقائی بولیوں کے الفاظ کا مرکب تھی۔ وہ زبان کو دو زمروں میں تقسیم کرتا ہے:

1- Rustic دیہی، جسے کم تر اور حقیر سمجھا جاتا ہے، اس لیے ممتاز اور سربرآوردہ دیسی زبان میں اس کے استعمال سے بچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دیہی زبان کی شناخت اس کے عام روزمرہ محاورے اور لہجے کے ساتھ وابستہ تھی۔

2- Urban مدنی: دانتے مدنی/شہری زبان کی تین قسمیں بتاتا ہے:

الف: Childish: طفلانہ یعنی ایک ایسی زبان جو ناپختہ اور ادھ کچری ہے۔

ب: Feminine، نسائی یعنی وہ زبان جو اپنی نزاکت آفرینی سے پہچانی جاتی ہے۔

ج: Masculine، تذکیری، یعنی بلوغت آمیز زبان، جو ہر طرح کے خیالات و جذبات کو ادا

کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

دانتے لفظوں کو بھی دو زمروں میں رکھتا ہے:

الف: Shaggy، کھردرے، درشت الفاظ اور شکستہ و ریختہ الفاظ۔

ب: Combed سجے سنورے، شیریں الفاظ اور صاف شفاف، آرائشی الفاظ۔

دانتے مذکورہ بالا دیہی، طفلانہ، نسائی درشت اور شکستہ و ریختہ زبان کے مقابلے میں تذکیری زبان کو اس کی صلابت آمیزی کی وجہ سے لائق توجہ کہتا ہے، لیکن اس کا سارا زور شیریں، سجل اور صاف شفاف الفاظ پر ہے جو شاعری کے لیے سب سے موزوں ہیں۔ شیریں اور صاف شفاف قسم کے الفاظ کے مخلوط استعمال سے شعری اسلوب میں خوبصورت ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔

دانتے کے عہد تک پہنچتے پہنچتے لاطینی زبان تقریباً تمام یورپ کے ذہن پر مسلط ہو چکی تھی۔ ادب و شعر اور تعلیمی، مذہبی اور ثقافتی اداروں اور شعبوں میں اسی کا سکہ چلن میں تھا۔ دانتے کہتا ہے کہ انسان کا سب سے پہلا تجربہ تکلم کی زبان ہی سے وابستہ ہوتا ہے۔ یونانی یا لاطینی زبانوں کی اپنی مضبوط قواعد اور اصول وضوابط ہیں، ریاض اور مشق سے جن پر کوئی بھی عبور حاصل کر سکتا ہے، لیکن شروع ہی سے جو زبان بچوں کی عادت بن جاتی ہے وہ مقامی تکلم کی مادری زبان ہی ہوتی ہے۔ اس طرح ورنا کیولر کو یونانی یا اطالوی زبان کی طرح سیکھنا نہیں پڑتا۔ وہ کہتا ہے کہ مقامی تکلم کی زبان کو بغیر کسی اصول کی پیروی کے سیکھ سکتے ہیں۔ وہ زبان، جو قواعد کے اصولوں کے مطابق محنت سے سیکھی جاتی ہے جیسے یونانی یا لاطینی، انھیں دانتے ثانوی تکلم کی زبان کہتا ہے۔ مقامی تکلمی زبان لائق تحسین اور عمدہ ہوتی ہے۔ وہ عمدہ یوں بھی ہوتی ہے کہ وہ ہماری لیے فطری ہوتی ہے جب کہ دوسری زبانیں اس کے مقابل میں بناوٹی اور مصنوعی ہوتی ہیں۔

دانتے زبان کو آلۂ اظہار کہتا ہے۔ اس لیے اس کی تاکید اس کے مناسب، پروقار اور ارفع ہونے پر ہے۔ وہ جذبات کے اظہار میں بے ساختگی کو ناپسند کرتا ہے۔ شاعری اور زبان دونوں شدید ریاض اور لگاتار جفاکشی کا مطلبہ کرتے ہیں۔ بقول اس کے:

> ''زبان ہمارے خیالات کے اظہار کا ایسا ہی ایک آلہ ہے جیسے کسی جاں باز سورما کے لیے گھوڑا۔ چونکہ بہترین سورماؤں کے لیے بہترین گھوڑے ہی موزوں

ہوتے ہیں اسی طرح بہترین افکار و خیالات کے لیے بہترین زبان ضروری ہے۔''

دانتے انتخابِ الفاظ کی اہمیت پر اظہارِ خیال کرنے کے بعد کسی بھی تخلیقی فن پارے میں لفظوں کے استعمال اور ان کی ترتیب کے عمل پر بحث کرتا ہے جس سے اسلوب کی وضع قائم ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے الفاظ کی ترتیب نہ صرف قواعدی اعتبار سے درست اور فن کارانہ آراستگی کی مظہر ہونی چاہیے بلکہ ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے بھی اس کا مہذب ہونا ضروری ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال کے مختلف طریقوں پر بحث کرتا ہے۔

1- The uncouth یعنی تکلف سے عاری اسلوب جو مشق و مطالعے کی کمی کا مظہر ہے۔

2- The learned and elagent یعنی عالمانہ اور شائستہ اسلوب، جس میں لفظوں کا اہتمام خوش وضعی اور نفاست کے ساتھ کیا گیا ہے۔ اس قسم کے پیرایۂ بیان پر خطیبانہ رنگ حاوی ہوتا ہے جس کے باعث زائد از ضرورت چیزیں در آتی ہیں۔

3- Learned and elagent and at the some time lofty یعنی عالمانہ اور شائستہ اور بہ یک وقت شکوہ آگیں پیرایۂ بیان، جس میں مصنف کی مشق و ممارست اس کے لفظوں کے برتاؤ اور جماؤ سے ظاہر ہوتی ہے۔

دانتے اس اسلوب کو نفیس کہتا ہے جس میں عروضی ساخت اور لہجے کا شکوہ پایا جاتا ہے۔ یہ چیز اسے ورجل، اووڈ، اسٹیٹیس، Statius اور لوکن Lucan کے شعری کارناموں میں نظر آتی ہے۔ نثر میں لِلی Lily، پلائنی Pliny، فرونٹینس Frontinus اور اوراسیس Orosius کی تحریریں اس کی بہترین مثال ہیں۔ یونانی مصنفین کے اسلوب کی خاص پہچان بھی یہی تھی جس کی طرف ہوریس نے اشارہ کرتے ہوئے لاطینی ادیبوں کو اس کی پیروی کی طرف متوجہ کیا تھا۔ دانتے، ہوریس کی تقلید میں مقامی ادیبوں کو لاطینی کے کلاسیکی نمونوں کے مطالعے اور ان کی پیروی کی تاکید کرتا ہے۔

دانتے اسلوب پر بحث کے دوران محض لفظوں کے خاص عمل ہی کو بنیاد نہیں بناتا بلکہ اس کا کہنا ہے کہ اسلوب کی معنی خیزی اس کے مناسب موضوع کے ساتھ مشروط ہے۔ پُروقار اور پُرشکوہ اسلوب المیہ کا خاصہ ہے۔ وہ ارسطو کی زبان میں المیہ کو دوسری تمام اصناف سے برتر قرار دیتے ہوئے المیہ کے اسلوب کو اعلیٰ اور طربیہ کو ادنیٰ اور رثائی نظم کے اسلوب کو پوچ اور گھٹیا

سے موسوم کرتا ہے۔ المیہ میں الفاظ، اظہار اور تشکیل کے عمل میں شکوہ، نفاست اور وقار کو قائم رکھنا ناگزیر ہے جب کہ طربیہ میں بے اعتدالی کے ساتھ ادنیٰ مقامی زبان کے استعمال کی گنجائش ہے اور رثائی نظم کے اسلوب میں ادنیٰ مقامی زبان اور اس کے محاورے کا استعمال کرنا چاہیے۔

دانتے اسلوب کے لیے موضوع کو بھی اتنی ہی اہمیت دیتا ہے جتنی اس نے لفظوں کے تعلق سے بحث کے دوران کی تھی۔ ایک اعلیٰ درجے کے اسلوب کے لیے اعلیٰ درجے کا موضوع بھی ناگزیر ہے۔ ایک کا تعلق ذریعے یعنی ذریعۂ اظہار سے ہے دوسرے کا مقصد سے اور مقصد ہمیشہ ذریعے پر فوقیت رکھتا ہے۔ موضوع اگر پرشکوہ نہیں ہے تو اسلوب کا پرشکوہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ شوکت آگیں تصیم بھی صرف اعلیٰ درجے کی دانش ورانہ فہم کی حامل شخصیت ہی وضع کر سکتی ہے۔ دانتے ورنا کیولر کی حدود سے بخوبی واقف تھا اس لیے وہ ہر کس و ناکس کو پرشکوہ اسلوب کے لایق نہیں سمجھتا، وہی شعرا اس کا حق ادا کر سکتے ہیں جو خاص تخلیقی استعداد رکھتے ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ ہر چیز کا اپنا ایک مقام معین ہے اور وہ اعلیٰ درجے کے موضوعات کی نوعیت سے بھی بخوبی آگاہ ہوتے ہیں۔ وہ مثال کے لیے المیہ اور رزمیے کے موضوع کی طرف متوجہ کرتا ہے کہ محض الفاظ اور ان کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ ادا کرنے کے طریقے سے اسلوب کا امتیاز قائم نہیں ہوتا۔ اہمیت اس چیز کی بھی ہے کہ کیا کہا گیا ہے؟ بہترین شعرا ہی بہترین کلام پر قادر ہوتے ہیں اور دانتے کے نزدیک بہترین شعرا وہ ہیں جن کا کلام ذکاوت اور علم کا متحمل ہے اور وہی بلند و ارفع خیالات سے مستفیض کر سکتے ہیں جنھیں خداداد تخلیقی صلاحیت میسر ہے اور جن کا وظیفہ مشقت اور جفاکشی ہے۔

دانتے تین موضوعات کو خاص اہمیت تفویض کرتا ہے اور تینوں کو وہ بہترین موضوع قرار دیتا ہے۔ جنگ، عشق اور مذہب۔ قرونِ وسطیٰ کی شاعری میں عشق اور جنگ کے موضوع کی بنیاد میں مذہب ہے یعنی ان موضوعات کا براہِ راست مذہب سے تعلق ہے۔ ورنا کیولر شاعری وطن سے عشق، عورت سے عشق اور خدا سے عشق کے محور پر گردش کرتی ہے۔ ان موضوعات کی پیروی کرنے میں وہ یونانی اور لاطینی المیوں اور رزمیوں کی روایت ہی کا اعادہ کرتی ہے۔ دانتے اور پلوٹارچ ان میں نوافلاطونی عنصر کو شامل کر کے ایک ایسی روایت کی بنا ڈالتے ہیں جو

16ویں صدی کے اخیر تک برقرار رہتی ہے۔

دانتے قرونِ وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے بیچ کی کڑی ہے جس کی تنقید نشاۃ الثانیہ کی روح کی پیش روی کرتی ہے، کلاسیکی فہم و دانش سے رشتہ استوار رکھتی ہے اور ورنا کیولر کے مرتبے کو بلند بھی کرتی ہے۔ اس نے ادبی مقاصد کے لیے ورنا کیولر کو خاص ترجیح دی اور ادبی تنقید کی تاریخ میں ایک اہم مقام بھی حاصل کیا۔ لاطینی کے مقابلے میں ورنا کیولر یا مادری زبان کو ترجیح دینے کے معنی ایک بڑے چیلنج کو قبول کرنا تھا۔ لاطینی زبان، ادب اور علم کی صدیوں پر محیط روایت تھی۔ اس کا مذہب کے علاوہ سماج کے دوسرے تعلیمی اور تہذیبی اداروں سے روزمرہ کا تعلق ہونے کے باعث یہ خیال عام تھا کہ لاطینی ہی میں شاعری کر کے اپنے آپ کو لافانی بنایا جاسکتا ہے۔ دانتے نے ورنا کیولر کو ترجیح دے کر اسے غیر معمولی اعزاز بخشا۔ اور اس بھرم کو توڑ دیا کہ ادھ کچری یا ناپختہ کہلانے والی زبان میں بڑی شاعری نہیں کی جاسکتی۔ اس نے لاطینی کے کلاسیکی زندہ ادب کو آنکھوں میں جگہ دی لیکن لاطینی زبان کو مردہ قرار دیا۔ لاطینی کلاسیکی ادبیات کے شکوہ کو ورنا کیولر میں اخذ کرنا اس کا مقصود تھا اور اس نے 'طربیۂ خداوندی' میں یہ مقصود پا بھی لیا۔ یہ ایک بہت بڑی جست تھی جس نے اسے ہومر اور ورجل کے برابر لا کھڑا کیا۔ اس نے یہ بھی ثابت کردیا کہ ورنا کیولر کتنی بلندی کو چھوسکتی ہے۔ اسی سلسلے کی دوسری کڑی ودا Vida بھی ہے جو کہ 16ویں صدی کا ایک گراں قدر اطالوی نقاد تھا۔ جس نے دانتے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس نے De Arte Poetica میں جابجا ورنا کیولر کی وکالت کی۔ دانتے صرف ورنا کیولر کا حامی نہیں تھا بلکہ ممتاز اور سربرآوردہ ورنا کیولر کا حامی تھا، یعنی ایک ایسی زبان کو امتیاز کی سطح پر لانے کی کوشش جو لاطینی کلاسیکی شکوہ سے عاری تھی۔ دانتے نے لفظوں کو کشید کیا ان کی تطہیر اور جلاکاری کی تب کہیں جاکر اس نے دنیا کو ایک ایسا شعری اسلوب دیا جو کسی بھی کلاسیکی زبان کے ادب سے آنکھیں چار کرسکتا ہے۔ اطالوی مقامی زبان ایک نئے جنم کے لیے دانتے کے انتظار میں تھی اور طربیۂ خداوندی کی کوکھ سے گویا اس نے نیا جنم لیا۔

دانتے کی پیدائش قرونِ وسطیٰ میں ہوئی جسے عہدِ تاریک بھی کہتے ہیں۔ یونان و روم کے کلاسیکی عہد کے بعد صدیوں سے خاموشی طاری تھی۔ عیسائیت کی تبلیغ اور جنگی حالات کا زور

زیادہ تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں شاعری اور ڈرامے کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ عیسائی پیورٹین اسے عقل وفہم اور عقیدے کو بگاڑنے والی چیز سمجھتے تھے۔ لاطینی زبان، عیسائیت کی تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ تھی اس باعث مقامی زبانوں کو عموماً کم تر اور دوسرے درجے کا سمجھا جاتا تھا۔

دانتے نے لاطینی زبان کو مردہ قرار دیا، لیکن اس کے کلاسیکی ادب کا وہ زبردست معترف بھی تھا۔ دانتے نے مقامی زبان میں 'طربیہ خداوندی' Divine Comedy جیسا شہرۂ آفاق رزمیہ لکھا اور یہ ثابت کیا کہ ورنا کیولر میں بھی اظہار کی زبردست قوت ہے۔ وہ تخلیقی فن کار ہی نہیں تھا بلکہ گہرا تنقیدی شعور بھی رکھتا تھا۔ اس نے De Vulagri Eloqui entia نام کی تنقیدی کتاب بھی لکھی جو انگریزی میں Of Writing in the Vernacular کے عنوان سے شائع ہوئی۔ دانتے نے اس کتاب میں جن امور کو اپنی بحث کا موضوع بنایا وہ یہ ہیں:

1- ورنا کیولر یعنی مقامی زبان کی خاص اہمیت ہے۔
2- لاطینی زبان ایک مردہ زبان ہے، لیکن اس کا کلاسیکی سرمایہ لائقِ تحسین اور لائقِ تقلید ہے۔
3- لاطینی زبان اور اس کی قواعد کو سیکھنا پڑتا ہے جب کہ مادری یا مقامی زبان کو سیکھنا نہیں پڑتا۔
4- مقامی یا اطالوی زبان بھی مکمل زبان ہے۔ حب الوطنی کا تقاضہ ہے کہ اس زبان میں ادب تخلیق کیا جائے۔
5- شاعری کی زبان کو شائستہ اور شکوہ خیز ہونا چاہیے۔
6- اس کا اسلوب پُر وقار ہونا چاہیے۔
7- اسلوب کے معنی محض بہترین لفظی انتخاب اور ترتیب کے نہیں ہیں، بلکہ موضوع کو بھی اعلیٰ ہونا چاہیے۔
8- المیہ کی صنف تمام اصناف سے برتر اور افضل ہے۔
9- المیہ اور رزمیہ کے اہم موضوع عشق، جنگ اور مذہب ہیں۔ ان موضوعات کی بنیاد پر بڑی شاعری کی جاسکتی ہے۔

O

عہدِ نشاۃ الثانیہ: تجدید کی سمت اقدامِ اوّل

عہدِ نشاۃ الثانیہ کو عہدِ ایلزبیتھن اور جیکو بین عہد بھی کہا جاتا ہے۔ یہ عہد چوطرفہ ترقیوں سے عبارت ہے۔ جس کے باعث اسے عہدِ زرّیں سے بھی تعبیر کیا گیا۔ ایلز بیتھ خود بھی بے حد روشن خیال واقع ہوئی تھیں۔ انھوں نے ہی انگلش چرچ کو روم کی ماتحتی سے آزاد کر کے سیکولر تصور کی بنیاد رکھی۔ نئے اقتصادی قوانین اور اصلاحات نافذ کر کے انگلینڈ کے عوام کو غربت سے نجات دلائی۔ بحری طاقت میں اضافہ ہوا اور مشرق سے تجارت کی راہیں وا ہوئیں۔ امن و ترقی کا یہ ماحول، زبان ادب اور فن کے لیے بھی بے حد سازگار ثابت ہوا۔ تخلیقی فن کار یونان و روم کے شاہ کاروں کی طرف متوجہ ہوئے۔ وسیع سطح پر ان کا احیا کیا گیا، ان کی تدوین کی گئی انھیں اخذ کیا گیا اور ان پر فخر کیا گیا۔ کلاسکس کو اپنی فہم کا حصہ بنانے، اپنے ذوق کی تربیت کرنے اور ادبی عظمت کو سمجھنے کی طرف یہ پہلا قدم تھا۔ اٹلی میں اسکیلیگر، اور انگلینڈ میں سرفلپ سڈنی اور بین جانسن اس کے نمائندے تھے۔ سڈنی نے کلاسکیت کا علم فراہم کرنے کے ساتھ نتائج بھی اخذ کیے۔ بین جانسن نے کلاسکیت کی پیروی کی اور اپنی بصیرت کو بھی رہ نما بنایا۔ باوجود اس کے اپنے عصر کے ادبی محاورے اور مقامی تقاضوں کو بھی نظر میں رکھا۔ ملٹن جیسا طبعاً اور ذوق کے لحاظ سے کلاسیکی شاعر بھی یہ کہے بغیر نہیں رہا کہ شاعری میں' قافیہ پیمائی ایک وحشی دور کی

اختراع' ہے۔ ملٹن کی کلاسیکیت محض خارجی ہیئت تک محدود تھی جب کہ لفظوں کو برتنے کا اس کا اپنا اسلوب ہے جو بے حد احساسی اور جوش آگیں ہے۔ شیکسپیئر نے بھی ٹریجڈی اور کامیڈی میں جہاں ضروری خیال کیا انحراف سے کام لیا ہے۔ فرانس میں بوالو کی محیط آواز کے باوجود کارنئی Carneille اور سینٹ ایورمون Saint - Evremond ارسطو کو ہر دور اور ہر قوم کے لیے معنی خیز تسلیم نہیں کرتے۔ کارنئی قدامت کی صرف روح کی پیروی کا قائل تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں اس طرح کے ضمنی سوالات بھی اٹھتے رہے لیکن تاریخ میں ادبی اور تنقیدی سطح پر اس نے جو سرمایہ چھوڑا اور چیزوں کو سمجھنے کی آزادانہ فہم کا جو تصور دیا روایت کو سمجھنے اور اپنی بصیرتوں کو رہ نما بنانے کی جو ترغیب دی اس کی اہمیت اور معنویت ہر دور کے لیے ہے۔

مغرب میں تاریخ کا وہ عہد جو ادب، فنونِ لطیفہ، تہذیب، معاشرت اور ذہن و فکر کے اعتبار سے اپنی ایک الگ تخصیص اور ایک الگ کردار کا حامل ہے کئی سطحوں پر ترقیوں کا عہد بھی ہے اور کلاسیکی علوم و فنون کے احیا کا عہد بھی۔ پندرہویں صدی میں جس کا آغاز اٹلی سے ہوتا ہے اور اسی صدی کے آخر میں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ سولہویں صدی کی نصف آخر تک شمالی یورپ کے تمام ممالک اس کے اثر میں آجاتے ہیں۔

اٹلی، فرانس اور انگلینڈ میں عہدِ نشاۃ الثانیہ کی شناخت نئی قدروں کی تشکیل اور زندگی کی نئی فہم کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔ کئی شعبہ ہائے زندگی میں نیا تحرک پیدا ہوا۔ انسانی شعور کے ارتقا کے ساتھ تصورات کی نئے سرے سے شکل سازی کی گئی۔ نئے طریقے سے انھیں مرتب و منظم کیا گیا۔ قدامت کو نئے معنی دیے گئے اور نئے امکانات کی تلاش کی طرف رغبتیں پیدا ہوئیں۔

ادب اور ادب کے دوسرے صیغوں میں غیر معمولی ترقی ہوئی۔ ادبی تنقید جو ابھی تک اپنی کوئی شکل نہیں بنا سکی تھی اور نہ اس کی راہیں متعین تھیں۔ نئے اذہان تھیوری سازی کی طرف رجوع ہوئے۔ انگلینڈ اور فرانس وغیرہ میں اس کا تاحال آغاز بھی نہیں ہوا تھا۔ جو کچھ تھا وہ یونان اور یونان سے زیادہ روم کا سرمایہ تھا جو ان ملکوں کے لیے ایک بڑی تحریک بنا۔ ادب و نقد کے تعلق سے ماضی کی قدر سنجی کی گئی، اس سے روشنی کسب کی گئی اور اس کی بنیاد پر نئے امکانات کا سراغ لگایا گیا۔ ارسطو اور ہورلیس کے ترجمے ہوئے اور ان پر رائے زنی کی گئی۔

ماضی کی بنیاد پر جہاں قدامت کو نئے معنی مہیا کیے گئے تھے۔ 'نئے' ذہن کی زقند بھرنے کی مساعی کو بھی دلچسپی کی نظر سے دیکھا گیا۔ تخلیقی اعتبار سے اس عہد کی زرخیزی اور ثروت مندی اس نئے ذہن کا نتیجہ ہے جس کے حوصلے اور ارادے بلند تھے اور جس نے بلا خوف و تردد اظہار کو کسی خارجی جبر کا محکوم نہیں بنایا تھا۔ دوسری طرف وہ ادبی تھیوری ساز تھے جو قدیم کے پہلو بہ پہلو نئے عہد کے تقاضوں، مطالبوں اور ضرورتوں کی بھی خاص فہم رکھتے تھے۔ ان میں ودا Vida، منٹرنو Minturno، ٹیسو Tasso، ڈینیلو Danieloo، کیسٹیلو یٹرو Castelvetro، سر فلپ سڈنی Sir Philip Sidney، ڈو بیلے Du Bellay اور رونسار Ronsard کی خدمات کو خاص وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اسکیلیگر (اٹلی) اور سر فلپ سڈنی (انگلینڈ) اس معنی میں ممتاز ہیں کہ اوّل الذکر نے اٹلی میں ادبی تنقید کی بنیاد رکھی یا اس کا احیا کیا اور سڈنی نے انگلینڈ میں قدرے شعورمندی، مرکزیت اور اعتماد کے ساتھ ادبی تنقید کے شعبے کو قائم کرنے کی پہل کی۔

انگلینڈ میں کولیٹ Colet، اراسمس Erasmus اور وائوز Vives جیسے انسانیت پسندوں نے تاریخ، فلسفہ، خطابت اور شاعری کی طرف خاص توجہ کی۔ خطابت اور شاعری کے بارے میں انھوں نے کوئن ٹلین کے تصورات پر اکتفا کیا، اسلوب میں انتخاب الفاظ اور ان کی مواد سے موزونیت کے قدیم تصور پر تحسین کے عمل کی بنیاد رکھی۔ وہ تخلیقی اظہار شائستہ اور پروقار ہے جو فن کار سے ہم آہنگ اور موضوع سے مطابقت رکھتا ہو۔ زبان میں درستی و معقولیت اور تکلم میں گہری سنجیدگی، بے ساختگی اور فطری پن نثر کو پُرکار اور مؤثر بنانے والے امور ہیں گو کہ شاعری کی طرح نثر کے فنی اصول نہ تو سخت ہیں اور نہ معین۔ انسانیت پسندوں نے تعلیمی مقاصد کے لیے نئے علوم و آگاہیوں کا اطلاق کرکے اس معقولیت کے باب وا کیے جس کے تحت دنیا انھیں کچھ اور ہی رنگ میں دکھائی دینے لگی۔ انسان اساس عقیدے کا یہ پہلا مرحلہ تھا۔ مشیلے Michelet کے لفظوں میں اس کا مطلب آدمی اور اور ان تصورات کی دریافت ہے جن کی تشہیر برخارٹ Burckhardt نے اپنی کتاب The Civilization of the Renaissance میں کی تھی۔ اسی عمل کا حصہ کلاسیکی قدامت کی بازیافت اور اسی کے پہلو بہ پہلو آدمی کی دریافت بھی تھا جسے اس عہد میں عیسائی نظریے کے خلاف قرار دیا گیا۔

Tudor عہد (1485 تا 1603) میں جن نقادوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ ہیں: سرجان چیک Sir John Cheke (1514-57)، راجر اشم Roger Asham (1515-58) اور تھامس ولسن Thomas Wilson (1525-81)۔

سرجان چیک، ایڈورڈ ششم کا اتالیق اور ایک اہم اسکالر اور کیمبرج میں یونانی علم و دانش کا استاد بھی تھا۔ انگریزی نثر میں سادہ اسلوب پر اس کی ترجیح تھی اور اسی کی ترویج کے لیے وہ کوشاں رہا۔ راجر اشم نے کیمبرج میں تعلیم پائی تھی۔ اس کا خاص موضوع کلاسکس تھا اور یونانی فکر اور ادب کا گہرا علم رکھتا تھا۔ 1558 میں ملکہ الزبیتھ نے اسے اپنا اتالیق مقرر کرلیا۔ تعلیم کے شعبے میں بھی اس نے بہت سے عمدہ کام کیے۔ سرجان چیک ہی کی طرح وہ بھی سادہ انگریزی نثر کے حق میں تھا۔ تھامس ولسن بھی لاطینیت Latinism کو انگریزی کی ترقی میں سب سے بڑی رکاوٹ خیال کرتا تھا۔ وہ اہل وطن کو انگریزی میں لکھنے کی طرف مائل کرتا ہے۔ اس کی ایک اہم تصنیف Rule of Reason (1551) میں اور دوسری Art of Rhetorics (1553) میں شائع ہوئی۔ انگریزی ادبیات کی تاریخ میں جس کا ایک وقیع درجہ ہے۔ ان تینوں نقادوں کا تعلق کیمبرج سے تھا اس لیے انھیں 'کیمبرج اسکول' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے جس کا مقصود دیسی زبان کو فروغ دینا تھا جس کی ایک مقامی مثال چاسر قائم کر چکا تھا۔ دوسری ماضی میں دانتے کی تھی۔ اس وقت تک انگریزی زبان شاعری کی زبان تو بن گئی تھی لیکن علمی زبان کے طور پر لاطینی کو معیاری زبان کا درجہ حاصل تھا۔ یہ اسکول ایک طرف دیسی زبان کو لاطینی، فرانسیسی اور اطالوی اثرات سے پاک کرنے اور رائج کرنے کے درپے تھا تو دوسری طرف کلاسکس کو اس نے رہ نما نمونے کی حیثیت دے رکھی تھی۔ تھامس ولسن کی 'دی آرٹ آف پوئٹک' بیش تر صورتوں میں سسیرو اور کوئن ٹلین کو حوالہ بناتی ہے۔ جس میں وہ سیدھے سادے نثری اسلوب کو قائم کرنے اور اسے رواج دینے کی طرف دوسروں کو مائل کرتا ہے نیز جو صاف و شفاف ہونے کے علاوہ ایسے الفاظ سے مبرا ہو جو بہت زیادہ قدیم اور نامانوس کہلاتے ہیں۔ ایک بڑے دور کے بعد بے شمار الفاظ متروک ہو چکے تھے۔ اس چیز کا اطلاق یونان ہی پر نہیں اٹلی پر بھی ہوتا ہے۔

نشاۃ الثانیہ میں اٹلی ادبی سرگرمیوں کا خاص مرکز تھا۔ شمالی ممالک میں ابھی تک تعلیم راہبوں کی خانقاہوں (صومعوں) اور پادریوں کے طبقے تک محدود تھی۔ اس کے برخلاف اٹلی میں کلیسا سے وابستہ عام لوگوں کا ایسا حلقہ بھی تھا جو چرچ کی ناراضگی اور چھٹی صدی اور اس کے بعد بھی جاری رہنے والی جنگوں اور عمومی خرابیٔ حالات کے باوجود قدیم ادب کی افہام و تفہیم میں خصوصاً شوق و شغف رکھتا تھا۔ سب سے پہلے قدیم متون کے اصل نسخوں کی بازیافت کی کوششیں کی گئیں۔ تاحال عربی ترجموں کے ذریعے ہی ارسطو کو سمجھا گیا تھا۔ یونانی کے ان ترجمہ شدہ متون کو لاطینی زبان میں منتقل کیا گیا۔ اس کے بعد ہی یورپ کی دوسری زبانوں میں ترجمے ہوئے۔ اس طرح ترجمہ در ترجمہ متون میں اصل اور بنیادی متون کی روح فنا ہوگئی۔ 13ویں صدی میں ارسطو کے متون کا براہِ راست یونانی زبان سے ترجمہ ہوا لیکن راجر بیکن Roger Bacon (1214-94) نے جو خود یونانی زبان کا ماہر تھا لاطینی ترجموں کی کوتاہیوں پر اظہارِ افسوس کیا۔ نشاۃ الثانیہ (یعنی چودہویں صدی) میں پڑھنے کے لائق متون کی مانگ بڑھ گئی۔ لوگ ارسطو اور دیگر کلاسکس کو ان کے صحیح متون سے آگہی حاصل کرنا چاہتے تھے۔ جب کہ مخطوطات بہت کم دستیاب تھے، جو دستیاب تھے وہ بہت مخدوش اور بعض تو پڑھنے اور سمجھنے کے لائق بھی نہیں تھے اور کاپی نویسوں میں صحیح نقل کرنے کی اہلیت نہ تھی۔ وہ نسخے جن پر یونانی اساتذہ نے محنت کی تھی اور جنھیں اٹلی لایا گیا تھا۔ وہ بھی مسخ اور تحریف شدہ تھے۔

صحیح معنی میں کلاسیکی متون کے احیاء کا عمل پٹرارچ Petrarch (1304-74) اور بوکیشو Boccaccio سے شروع ہوتا ہے دونوں نے اصل یونانی مخطوطات کی تلاش میں انتھک محنت کی۔ ان کے بعد پوپ نکولس (پنجم) Pope Nicholos V (1397-1455) اور پوژیو براسیولنی Poggio Braciolini (1380-1459) کی مساعی قابلِ لحاظ ہیں۔ مینوئل چرائسولورس Chrysoloras (1315-1415) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ پہلا مہاجر تھا جس نے اٹلی میں استاد کی حیثیت سے عظیم خدمات انجام دیں۔ اٹلی والوں کو اس نے براہِ راست یونانی زبان و ادب کی تعلیم سے مستفیض کیا۔

یہ وہی زمانہ ہے جب اٹلی میں جیولیس سیزر اسکیلیگر (1484-1558) کے کاموں میں

فن خطابت پر لکھا ہوا مقالہ، نباتات کے موضوع پر تحقیقاتی کاموں کا سائنسی مطالعہ اور ایک فلسفیانہ نوعیت کا رسالہ کئی اعتبار سے وقعت کے حامل ہیں اور جو اس کے قاموسی ذہن اور ہمہ گیر علمیت کے مظہر ہیں۔ علم و اکتساب کی اس روایت کو اس کا بیٹا جوسیف جسٹس اسکیلیگر Joseph Justus Scaliger (1540-1609) ایک مقدس ورثے کے طور پر جاری رکھتا ہے۔ عہد نشاۃ الثانیہ میں اسے ایک عظیم اسکالر کا رتبہ حاصل تھا۔ اسی نے تاریخی تنقید کی بنیاد بھی رکھی تھی اور کئی کلاسیکی متون کی بازیافت کی اور ان پر رائے زنی بھی کی۔

ایک معنی میں اس عہد میں نوکلاسیکی تنقید کی بنیاد پڑتی ہے۔ جو شروع ہوتی ہے ودا Vida اور جے سی اسکیلیگر سے اور جسے نقطۂ عروج پر پہنچاتے ہیں جانسن Jonson، ڈرائڈن Dryden اور فرانس میں بوالو Boileau (جو نوکلاسیکی کہلاتے ہیں) ودا کلاسکس کی نقالی/ پیروی کو فن کی بنیادی قدر سے تعبیر کرتا ہے اور بوالو کا کہنا تھا کہ جو صداقت نہیں ہے وہ خوبصورت بھی نہیں ہے اور جو فطرت میں نہیں ہے وہ صداقت نہیں ہے۔ گویا فطرت ہی صداقت ہے۔ اسکیلیگر ماہر لسان تھا۔ وہ زبان کی پیدائش، اس کے مقصد و منصب اور ارتقا کے علاوہ انسانی تکلم کو بحث کا موضوع بناتا ہے۔ شاعری کی زبان کو وہ فلسفیوں اور خطیبوں سے قطعاً مختلف قرار دیتا ہے۔ وہ مورخ اور شاعر کو ایک ہی صف میں رکھتا ہے لیکن یہ کہہ کر الگ بھی کر دیتا ہے کہ مورخ کی ترجیح متعین صداقتوں کی جمع آوری پر ہوتی ہے جب کہ شاعر کی صداقت میں افسانویت بھی شامل ہوتی ہے اور کبھی کبھی وہ زبان کو آرائش و زیبائش کے طور پر بھی کام میں لاتا ہے۔ اسکیلیگر شاعری میں متخیلہ کے عمل کو مؤرخ کی صداقت اساس تاریخ سے ممیز کرتے ہوئے شاعر کی تخلیقی استعداد کو بیش بہا فضیلت کا نام دیتا اور شاعر کو 'خالقِ ثانی' Second diety سے تعبیر کرتا ہے جسے تخلیق نو یا تخلیقِ مکرر کی سعادت تفویض کی گئی ہے۔ شاعر ان اشیا کو پیکروں میں ڈھالنے کا ہنر جانتا ہے جو متخیلہ میں واقع ہوتے ہیں۔ اسکیلیگر کو ٹریجڈی کے فن کے بابت ارسطو سے اتفاق کرنے کے باوجود بعض سطحوں پر اختلاف بھی ہے۔ ہوریس کے اس تصور کی وہ تائید کرتا ہے کہ شاعری کا منصب اخلاق آموزی اور حظ آفرینی دونوں ہیں۔ ان دونوں مناصب کے حصول کے ضمن میں وہ تین خصوصیات کو شرط کے طور پر لازمی قرار دیتا ہے:

بصیرت= Prudentia - insight

تنوع= Varietas = variety

کشش آوری = Suavitas = Winsomeness

وہ شاعر کے لیے ضروری سمجھتا ہے کہ اس کی زندگی کی فہم واضح ہو اور گہرے غور و خوض اور قطعیت کے بعد ہی اسے تحریر کی طرف راغب ہونا چاہیے۔ ہر تخلیق کا یہ تقاضا ہوتا ہے کہ اس میں اول تا آخر استقلال کی کیفیت اور تنوع ہو، خیال اور زبان میں قاری کی توجہ کو مبذول کرنے کی قوت ہو۔ وہ اسلوب کی تین قسمیں بتاتا ہے: ارفع Grand، منکسرانہ Humble اور معتدل/سبک رَو Moderate۔

اسلوب کی عمومی خصوصیات میں وہ شستگی، ہمواری، درستی، خوش وضعی، خوش آہنگی کو شمار کرتا ہے۔ علاوہ ان کے دلآویزی، شفافیت، سبک روی، تیزیِ طبع، پُرکاری، نفاست اور مرصع کاری کو بھی عمومیت کے ذیل میں رکھتے ہوئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شعرا ہمیشہ انھیں نہیں آزماتے۔ جہاں اسلوب پُرشکوہ ہوگا وہاں بلند آہنگی بھی ہوگی۔ منکسرانہ طرز اپنے سادہ پن، شفافیت اور تکلف و تصنع سے اجتناب کی صورت میں پہچانا جاتا ہے۔ معتدل اسلوب کی شناخت بے ساختگی، روانی اور برجستگی سے قائم ہوتی ہے۔

اسکیلیگر کی تاریخی معنویت اس لحاظ سے بھی ہے کہ نشاۃ الثانیہ میں ادبی تنقید کا آغاز اسی سے ہوتا ہے۔ وہ اُن اوّلین نوکلاسیکی اصول سازوں میں سے ایک ہے جنھوں نے اپنی بیش تر ذہنی قوت ماضی کی بازآوری میں وقف کردی۔ ڈرامے، رزمیے اور مجموعاً شاعری کے اصول بنائے اور اسلوب کی تخصیصات قائم کرنے میں بہت زیادہ توجہ دی۔ تاہم وہ اس کی روح کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ اسکیلیگر کا تصورِ اسلوب اسمائے صفات میں الجھ کر رہ گیا۔ بہت سی چیزیں خلط ملط ہونے کے باعث ہم کسی ایسے تصور کو قائم نہیں کرسکتے جسے اسکیلیگر کے خلق کردہ تصور کا نام دیا جاسکے۔ اتنا ضرور ہے کہ اسلوب، تلفیظ اور زبان کی اسے خاص فہم تھی، اس کا ذوق بالیدہ تھا اور تھیوری سازی کی طرف اس کا خصوصی میلان تھا۔

انگلینڈ میں سڈنی بھی نشاۃ الثانیہ میں کلاسیکی ادبی اصولوں کو بنیاد بناتا اور انگریزی ادب

پر ان کا اطلاق کرتا ہے۔ وہ کئی اعتبار سے اپنی بصیرت کو بھی رہ نما بناتا ہے اور ذہنی کشادگی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس کی Apology for Poetry شاعری کے دفاع میں لکھی ہوئی تصنیف ہے جس میں وہ بہت سے چیزیں قدیم مآخذ سے کسب کرتا، ان پر غور وفکر کرتا، ان کا تجزیہ کرتا اور پھر آزادانہ اپنی رائے قائم کرتا ہے۔ انتخاب کی اسے گہری فہم تھی اسی لیے اس نے کبھی کسی ایک مکتب فکر یا کسی ایک تصور کو شرط کے طور پر قبول نہیں کیا۔ مذہبی اور سخت گیر اخلاقی تعلیمات اور بہ ظاہر منقطع اور درست مگر بہ باطن پریشان کن اور تشدد دور میں شاعری کو بے وقت کی راگنی، مقصد سے عاری اور ملحدانہ تشہیر وتبلیغ کا ذریعہ سمجھنے والوں کا بہت بڑا حلقہ تھا۔ اسٹیفن گاسن Stephen Gosson کی تصنیف The School of Abuse اسی حلقے کی نمائندگی کرتی ہے، جس کا مدلل اور مفصل جواب سڈنی نے دیا اور شاعری کو فنون میں سب سے اعلیٰ درجہ تفویض کیا۔ اس نے اپنے معاصر اور پس رووں کو یہ ترغیب دی کہ ادبی تنقید کے تقاضے کیا ہیں؟ قدیم کی کیا اہمیت ہے؟ اسے کس حد تک قبول کیا جاسکتا ہے اور کس طرح اس کی بنیادوں پر ادب کو نئے معنی مہیا کیے جاسکتے ہیں؟

اس دور میں انگریزی شاعری کی اصلاح کے مقصد سے 1579 میں اریوپیگس Areopagus نام کے ایک حلقۂ ادب کا قیام عمل میں آیا۔ اس کی حیثیت ایک مقتدرہ کی تھی اور جو ایتھنس کے کوہ اریس Ares کے نام سے مشتق ہے۔ اریس ایک اسطور تھا جس نے اپنی بیٹی کے عاشق ہیلر ہوتھیوس Hallirrhothios کا قتل کیا تھا۔ اسی پہاڑ پر واقع عدلیہ میں اس کے مقدمے کی کارروائی ہوئی تھی۔ یہیں اوریسٹیز Orestes پر کلائیٹمنیسٹر Clytemnestral کے قتل کا مقدمہ چلا تھا۔ اسی اسطوری روایت کی بنیاد پر یہاں کونسل آف اسٹیٹ قائم ہوئی۔ بعد ازاں ڈریکو اور سولون کے دستور العمل :ں اس نام کا اطلاق عدلیہ کی اس تنظیم پر کیا جانے لگا جو اس پہاڑ پر قتل، امن وامان میں خلل ڈالنے والے یا دیگر بدکردار لوگوں کو سزائیں فیصل کرتی تھی۔ اسے ایک اعلیٰ سطح کی عدلیہ کے طور پر دیکھا جاتا تھا۔ برطانوی اریوپیگس حلقۂ ادب کو ایک طور پر نیم سرکاری اختیارات حاصل تھے۔ یہ حلقہ سر فلپ سڈنی، گیبریل ہاروی Gabriel Harvey، اسپینسر Spenser، ایڈورڈ ڈایر Edward Dyer جیسے ممتاز شعرا پر مشتمل تھا۔ یہ حلقہ انگریزی

شاعری میں یونانی اور لاطینی اوزان و بحور اور بالخصوص بلا قافیہ کلاسیکی چھ رکنی بحر کو رائج کرنا چاہتا تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ جو چیز یونان و روم کے لیے بہتر ثابت ہوئی ہے وہ انگریزی کے لیے بھی بہتر ثابت ہوگی۔ باوجود اس کے سڈنی، اسپنسر اور ڈایر نے متداول انگریزی اور ان ہی میں شاعری کے بہترین نمونے پیش کیے۔ بعض مقامی روایتیں ابھی زنجیرِ پابنی ہوئی تھیں۔ سیموئل ڈینیل نے متداول بحور میں بڑے عمدہ سانیٹ لکھے اور انگریزی نظام اور ان کے دفاع میں A Defence of Rime نام کی کتاب لکھی۔ جب کہ تھامس کیمپس نے انگریزی اوزان میں نظمیں لکھنے کے باوجود کلاسیکی نظام اوزان کا دفاع کیا۔ تقریباً 60 برس کے بعد جب ملٹن نے قافیہ پیائی کے خلاف آواز بلند کی تو منظرنامہ یکسر بدل گیا۔ اس نے اسے وحشی دور کی ایجاد کا نام دیا لیکن Paradise Regained, Peradise Lost اور L'Allegro میں تو اس نے بلا قافیہ نظم کا اہتمام کیا، برخلاف ان کے Lycidas اور Penseroso Il کے علاوہ سانیٹ میں اس کا رخ پھر انگریزی اوزان کی طرف ہوگیا۔ اس طرح یہ نئی تحریک انگریزی شاعری پر کوئی گہرا اور مستقل اثر قائم نہیں کرسکی۔

انگلینڈ میں ایک طرف شعر و نقد کے لیے فضا انتہائی سازگار تھی اور ایک سیکولر ماحول قائم ہو چکا تھا لیکن دینی تطہیر پسند Puritans بدستور ڈرامہ اور شاعری پر لعن طعن کرتے رہے۔ اس کی انتہائی مذموم مثال اسٹیفن گاسن Stephen Gosson نے اپنی بدنام زمانہ تصنیف The School of Abuse میں پیش کی۔ اس نے اپنی کتاب میں تحقیر کے ساتھ شاعروں، کشتی سازندوں، پیشہ ور مسخروں، اداکاروں کو خوش گوار دشنام سے تعبیر کرتے ہوئے دولتِ مشترکہ کو مختلف کیڑوں کے لاروا کا نام دیا ہے۔ افلاطون نے شاعروں کو جھوٹا کہا تھا لیکن گاسن انھیں 'جھوٹوں کے باپ' اور تھیٹر والوں کو سارق کہہ کر خطاب کرتا ہے۔ وہ یونان کی بسیار خوری، اٹلی کی اوباشی، اسپین کی غرور مندی، فرانس کی فریب کاری اور ڈچ لینڈ کی خرمستی کو مذموم قرار دیتا ہے۔ گاسن کسی ڈرامے یا نظم سے فنی تکمیل کا تقاضہ نہیں کرتا بلکہ اسے اخلاق مند اور اخلاق آموز مرتبے پر فائز دیکھنا چاہتا ہے۔ گاسن کے یہاں بڑبولا پن اور کہیں کہیں گھٹیا پن در آیا ہے۔ ورنہ اس کا نظریہ افلاطون ہی کی تائید کرتا ہے۔ فرق اتنا ہے کہ افلاطون گہری سنجیدگی کے ساتھ اپنے

اخلاقی نقطۂ نظر کی توضیح کی طرف مائل ہے جب کہ گاسن زبان درازی اور دشنام طرازی میں تمام حدیں پار کر جاتا ہے۔ سرفلپ سڈنی کے کلام میں گہری متانت، ضبط و استقلال کی کیفیت ہے۔ وہ ارسطو کی مانند استدلال قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطوئی اور افلاطونی نظریات میں واضح اور ناواضح ٹکراؤ کی صورتیں اکثر ادبی ادوار میں ملتی ہیں اور جو اس بات کا ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ کلاسکس سے انحراف تو کیا جاسکتا ہے انھیں پوری طرح یا مستقل طور پر مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ سرفلپ سڈنی کے یہاں بھی یہ کشمش نظر آتی ہے۔

○

پہلا باقاعدہ برطانوی ادبی نقاد: سرفلپ سڈنی

(1554-1586)

سرفلپ سڈنی 1554 میں پین ہرسٹ میں پیدا ہوا۔ اس نے شریوز بری اسکول اور کرائسٹ چرچ کالج، آکسفرڈ میں تعلیم پائی۔ 1578 میں اس کی راہ ورسم اسپینسر سے ہوئی جو بہت جلد گہری دوستی میں بدل گئی۔ 1575 میں اس کا تعارف اسٹیلا Stella نام کی لڑکی سے ہوا اور دونوں محبت کے بندھن میں بندھ گئے۔ ایک شاعر اور ناول نگار کے اعتبار سے اس کی بس ایک تاریخی حیثیت ہے۔ ادبی تنقید میں اس نے غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ وہ ایک انسان دوست تھا۔ اس کی شخصیت اور اس کے ادبی کارنامے نشاۃ الثانیہ کی روح کے بہترین مظہر تھے۔ 1584 یعنی 30 برس کی عمر میں فلشنگ کے گورنر کی حیثیت سے اس کا تقرر ہوا۔ 1586 میں زٹفین کی جنگ میں بری طرح زخمی ہونے کی وجہ سے بہت زیادہ مقدار میں اس کا خون بہہ گیا۔ ابھی اس کی کچھ سانسیں باقی ہی تھیں کہ کسی نے اس کی طرف پانی کی بوتل بڑھائی تاکہ وہ جانبر ہو سکے۔ لیکن اس کے نزدیک ہی ایک دوسرا سپاہی زخمی حالت میں

پانی کے لیے تڑپ رہا تھا، اس نے یہ کہہ کر پانی کی بوتل اس کی طرف بڑھا دی کہ اُس (سپاہی) کی ضرورت مجھ سے زیادہ ہے۔ His need is greater than me اور زندگی سے رشتہ توڑ لیا۔

سڈنی کے ایک معاصر اسٹیفن گاسن نے، جو پیورٹین تھا، School of Abuse نام کی ایک کتاب شاعری کے خلاف لکھی جو سڈنی کے نام معنون تھی۔ سڈنی نے اسی کے جواب میں Apology for Poetry لکھی، لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ گاسن کا کہیں نام نہ آسکے۔ سڈنی نے گاسن کے اعتراضات کا سلسلے وار جواب دیا، لیکن جواب محض جواب نہیں تھا بلکہ شاعری کی ماہیت، اہمیت، معنویت اور جواز جیسے امور پر تفصیل کے ساتھ بحث کرنے کے علاوہ باستانی Pastoral شاعری، ایلجی Elegy، طربیہ، المیہ رزمیہ، غنائیہ نظم وغیرہ اصناف کی قدر بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ سڈنی نے گاسن کے جن چار اعتراضات کے مدلل اور شرح و بسط کے ساتھ جواب دیے وہ یہ ہیں:

1- شاعری بے مصرف چیز ہے، اس سے بہتر ایسے بہت سے کام ہیں جو افادہ بخش اور مفید مطلب ہیں۔

2- شاعری جھوٹوں کی ماں ہے۔ شاعر خود اپنے مقصد کو غلط سمجھتا ہے۔

3- شاعری عقل و فہم کو خراب کرتی، بے عملی کی ترغیب دیتی اور شہوت انگیز عشقیہ جذبوں کی مظہر ہوتی ہے۔

4- افلاطون خود بھی شاعری کو جھوٹ کا پلندہ اور اخلاق کو بگاڑنے والا کہتا ہے۔

عہدِ وسطیٰ میں ادب کو کلیسائی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا عام رواج تھا۔ بحر و وزن، زبان و قواعد نیز اخلاقیات کی گرفت مضبوط تھی، فکر و خیال کی آزادی کے کوئی معنی نہیں تھے۔ سقوطِ قسطنطنیہ کے بعد عہدِ وسطیٰ کی تاریکی کو رفع کرنے میں ان اسکالرز کا بڑا دخل ہے جو ہجرت کر کے یورپ کے مختلف علم و دانش کے مراکز میں پھیل گئے تھے۔ جہاں ابھی نئی فکر کے کوئی آثار نمایاں نہیں ہوئے تھے۔ یورپ ابھی عہدِ وسطیٰ کی ظلمتوں سے چھٹکارا نہیں پاسکا تھا۔ یہ اسکالرز اپنے ساتھ متعدد کلاسیکی فلسفیوں اور ادیبوں کے اوریجنل قلمی نسخے بھی اپنے ساتھ لائے تھے۔ ان سے

پہلے یورپ نے رومی/ اطالوی تراجم یا عربی دانش ور ابن رشد کی ارسطو کی Poetics کی تفاسیر کے ذریعے یونان کی فکر سے تھوڑی بہت روشنی ضرور حاصل کی تھی، لیکن یہ تراجم محدود قسم کا علم ہی فراہم کر سکے تھے۔ یونانی مہاجر اسکالرز کے ذریعے یورپ صحیح معنی میں یونان کی اوریجنل دانش و بینش سے متعارف ہوا۔ جس کی حیثیت علم و ادب کے حیرت انگیز اور چکاچوند کرنے والے گراں قدر مخزن کی سی تھی۔ ارسطو کی 'بوطیقا' نے ادب کا نسبتاً ایک آزاد اور خالص ادبی نظریہ فراہم کیا۔ لیکن نشاۃ الثانیہ کو اس معنی میں ایک عبوری دور بھی قرار دیا جاسکتا ہے کہ قدیم و جدید کی کشمکش اور باہمی آویزش اور آمیزش کا سلسلہ بھی ساتھ ساتھ جاری رہا۔

اس سلسلے میں بشپ منٹرنو Bishop Minturno کی 'آرٹ آف پوئٹری (1564) کی خاص اہمیت ہے جس نے گوتھک آرٹ کے بنیادی اصول مرتب کیے تھے۔ اس کا کہنا تھا کہ ''یہ مناسب نہیں ہے کہ ورجل یا ہومر کے انداز کی شاعری کی جائے، اس کے بجائے جہاں گرد جانبازوں کے کارناموں کو ایسے کج رو اور ڈانوا ڈول اسلوب میں ادا کیا جائے جو کسی ایک طریقِ کار کے ساتھ مخصوص نہ ہو۔ اس کا مطلب نئے اسالیب اور نئی تکنیکیں اختراع کرنے کی طرف تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں بھی کلاسیکی ہیئتی سخت گیری، اور وحدتِ عمل کے تصور سے انحراف کیا گیا۔ ایسے ڈرامے لکھے گئے جن میں المیہ اور طربیہ کا امتزاج ملتا ہے۔

میزونی Mazzoni (جو منٹرنو کا معاصر تھا) ارسطو کے تصورِ نقل کی یہ تعبیر پیش کرتا ہے کہ شئے یا معروض کے طور پر نقل جو تخئیلی تمثال خلق کرتی ہے وہ انسانی ہنر کا کمال ہے۔ تمثال، شاعر کے انتخاب اور ارادے کے تحت ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جسے وہ Phantesy فنطاسیہ کا عمل قرار دیتا ہے۔ اصلاً تخیل کے عمل ہی کو وہ فنطاسیہ کہتا ہے۔ میزونی نے بھی فنطاسیہ کو شعری عمل میں ایک اہم قوت کا نام دیا ہے کہ شاعری جن اشیا کو خلق کرتی ہے وہ من گڑھنت، مصنوعی اور تخئیلی ہوتی ہیں۔ کیونکہ انھیں فنطاسیہ کی قوت نے خلق کیا ہے۔ شیکسپیئر نے بھی ایک جگہ لکھا ہے "The truest poetry is most feining" سچی شاعری بے حد من گڑھنت (افسانوی) ہوتی ہے۔ تخئیلی کارکردگی کے ان تصورات میں لانجائنس کی اس سرّی قوت کی جھلک ملتی ہے جسے اس نے نفیس دیوانگی Fine frenzy سے موسوم کیا تھا۔ جو شاعر کی تخلیقی حس کو تحریک بخشتی ہے۔

منٹرنو بھی شاعری کے مقصد کو صرف لطف اندوزی اور اخلاق آموزی سے ملحق کر کے نہیں دیکھتا بلکہ تحریک بخشنے کو بھی اسی ذیل میں رکھتا ہے۔

اطالوی نقاد بھی 'امتزاجی شاعری' Mixed poetry کے حق میں تھے۔ انھیں دانتے کے علاوہ ٹیسو Tasso، پلسی Pulci اور گوارنی Guarini کی شعری ہیئتوں سے یہ ترغیب ملتی ہے۔ ظاہر ہے ارسطو کے فنی وحدت اور یکجائی کے تصور سے اس قسم کی امتزاجیت میل نہیں کھاتی۔ سرفلپ سڈنی شاعری کی دفاع میں کلاسیکی دانش وروں کو ایک سند ضرور مانتا ہے۔ لیکن گاسن کے تطہیر پسندانہ اخلاقیاتی تصور کے جواب میں اپنے استدلال کے لیے بائبل کی طرف ہی رجوع ہوتا ہے اور اسی مستعدی کے ساتھ یونانی اور لاطینی شعرا اور فلسفیوں کو بھی حوالے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ اہل روم شاعر کو روشن ضمیر خیال کرتے تھے۔ جسے ان چیزوں کا بھی علم ہوتا ہے جو پردۂ غیاب میں مخفی ہیں۔ سڈنی بھی شاعری کی ہمہ گیریت کا قائل تھا جو تمام علوم کی ماں اور ایسی تنویر ہے جو جہالت کی تاریکی کو زائل کرنے کی طاقت رکھتی ہے۔ یہ خوبی اسے دانتے اور Book of Psalms کے مصنف کے یہاں نظر آتی ہے۔ لیکن وہ یونانیوں کے اس خیال سے بھی متفق تھا کہ شاعر ایک صانع Maker ہوتا ہے۔ اسے مشاہدے میں آنے والی اشیا کو لفظوں میں ڈھال کر پیش کرنے کا ہنر آتا ہے۔ جسے وہ فطرت کے مطابق نقل کا عمل کہتے تھے۔ تاہم شاعر فطرت کا محکوم نقال نہیں ہے۔ اس کی اختراعی صلاحیت ایک نئی فطرت کو خلق کرنے کی سعادت رکھتی ہے۔ فطرت کی اشیا کو وہ ان سے بہتر شکل دیتا یا اسے ایسی نئی ہیئتوں کا قالب عطا کرتا ہے جو اس سے پہلے فطرت میں موجود نہیں تھیں۔ اس کی اقلیم، عجیب الخلقت، غضب ناک دیوی دیوتاؤں یا غیر حقیقی اور غیر واقعی اشیا و کردار سے معمور ہوتی ہے۔ 'ایک سیکولر شاعر کو زمین سے حد سے زیادہ محبت ہوتی ہے'۔ محض لفظی منظر سازی شاعر کا مقصد نہیں ہوتا وہ اپنے مشاہدے کی بنیاد پر ایک 'مکمل تصویر' بناتا ہے۔ شاعر 'انسان کا مثالی' تصور پیش کرتے ہیں اور یہ تصور نشاۃ الثانیہ کی روح کی تطبیق کرتا ہے کیونکہ خدا نے انسان کو اپنی شبیہ پر خلق کیا ہے۔ اسی لیے شاعر بھی انسان کو ایک مکمل ہستی یا اسے ایک بلند کوش مثالی کردار کے طور پر خلق کرتے ہیں۔ سڈنی اسے شاعر کی تخلیقی قوت کا مظہر کہتا ہے۔ سڈنی، ارسطو کے تصور نقل کی تائید میں نقل کو نقلِ محض کے بجائے نمائندگی،

تلبیس اور (ناطق) بولنے والی تصویر کہتا ہے جس کا مقصد لطف اندوزی اور اخلاق آموزی ہے۔
گاسن کی کتاب The Abuse of Poetry نشاۃ الثانیہ کی اصل روح کے منافی ہے۔
سڈنی نے Apology for Poetry 1959 میں شاعری کا دفاع کرتے ہوئے، نشاۃ الثانیہ کی اصل روح کو کسب کرنے کی طرف خاص توجہ کی۔ اس نے نہ صرف اطالوی نشاۃ الثانیہ کے بنیاد ساز اسکیلیگر اور منٹرنو کی پیروی کی بلکہ شاعری کی ماہیت اور سرچشمے کا تفصیلی تجزیہ بھی کیا۔ اپالوجی، دراصل نشاۃ الثانیہ کی فتح کا اعلامیہ ہے جس نے دفاع کیا، تجزیے کے عمل کا نسخہ فراہم کیا، تنقید کے عمل میں استدلال کے جوہر کو آزمانے اور غیر متعلق و غیر ضروری امور سے دامن بچا کر گزرنے پر زور دیا۔ سڈنی کو یہ بتانا مقصود تھا کہ عظیم شاعری کی تحسین کیسے کی جاتی ہے۔ انگلینڈ کو وہ شاعروں کے حق میں ایک سخت گیر سوتیلی ماں "A hard-step-mother to poets" سے تعبیر کرتا ہے جیسے وہ بچوں کو ہنسانے کی کوئی چیز ہے۔

سڈنی سے قبل 1553 میں تھامس ولسن Thomas Wilson کی The Art of Rhetorics نام کی کتاب اور جیورج گیسکوائنے George Gascoigne کی کتاب:

The Making of Verse of Rhyme in English,

Certain Notes of Instsuctions Concerning.

بھی بڑی حد تک عہد وسطیٰ کی ذہنیت ہی کی نمائندگی کرتی ہے جو شاعری کو اس کی مجموعی ماہیت میں دیکھنے کے بجائے محض ہیئتی اور تکنیکی پہلوؤں ہی کو اپنا مسئلہ بناتی ہے۔ گاسن ایک پیورٹین تھا، جو شاعری میں تخیل کے آزاد عمل کو خلاف اصول و اخلاق سمجھتا ہے جبکہ سڈنی شاعری کو تخیلی تخلیق کہتا ہے۔ باوجود اس کے وہ شاعری کی مجموعی ماہیت میں اس کے ہیئتی اور تکنیکی تقاضوں کو بھی کم اہمیت نہیں دیتا۔ بعض دلائل کے اوزار اس کے اپنے ہیں مگر بیش تر افلاطون، ارسطو، پلوٹارچ اور ہورلیس سے اخذ کردہ ہیں۔ اس کا اصرار ہیئت و موضوع میں توازن کو قائم رکھنے اور مجموعی ماہیت میں ہر چیز کے اپنے مقام کی اہمیت کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت پر ہے۔

اپالوجی کو سڈنی نے بڑی تنظیم کے ساتھ مرتب کیا ہے۔ اس کا استدلالی طریق کار کلاسیکی ہے۔ ہر جز منطقی اعتبار سے ایک دوسرے کے ساتھ مربوط اور ایک دوسرے کی پس روی یا پیش

روی کرتا ہے۔ کینیتھ مائرک Kenneth Myrick نے اسے سات حصوں سے منقسم کیا ہے۔

1- The exordium (تمہید) اس حصے میں بعض عموی باتیں کی گئی ہیں، جن کا مقصد پڑھنے والے کو اگلے ابواب کی طرف مائل کرنا ہے۔

2- The narratio (بیانیہ) اس عنوان کے تحت شاعری کی کارکردگی (رول) کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔ شاعری علم کی قدیم ترین شاخ ہے جو اپنی کشش میں فلسفے سے زیادہ اور آفاقیت میں تاریخ سے زیادہ اور اخلاقی مقصد کے لحاظ سے سائنس سے زیادہ برتر مقام رکھتی ہے۔

3- The propositio (قضیہ) یہ حصہ اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ سڈنی نے اس کے تحت اپنے مبحث کو یونانی نقادوں کی آرا کے ساتھ مربوط کر کے شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

4- The portitio اس حصے میں سڈنی نے اپنے دلائل اور مباحث کو مختلف ذیلی حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ حصہ بھی اس معنی میں بے حد وقیع ہے کہ اس کے تحت شاعری کے خلاف جو جواز پیش کیے گئے ہیں، یکے بعد دیگرے ان کے جواب فراہم کیے گئے ہیں۔

5- The conformatio (مؤثقہ) اس کے تحت وہ اپنے دعوے کی تصدیق وتوثیق کرتا ہے۔

6- The reprehentio (محاسبہ) اس حصے میں شاعری کے خلاف محاذ آرائی کرنے والوں کی سرزنش کی گئی ہے۔

7- The peroratio (خلاصہ) سڈنی نے اس حصے میں اپنے بیانات کا نچوڑ پیش کر کے بحث کو اپنی تکمیل تک پہنچانے کی سعی کی ہے۔ نیز عصری انگریزی شاعری کا تنقیدی جائزہ بھی لیا ہے۔

درج بالا ذیلی عنوانات سے سڈنی کا طرزِ استدلال اور اس کی ذہنی استقامت عیاں ہے۔ ہم ان عنوانات کی روشنی میں اس کے خیالات کو چار قطعات میں بانٹ سکتے ہیں:

1- پہلے قطعے میں شاعری کی عظمت کے بارے میں وہ روایتی دلائل وآرا کو ترجیح دیتا ہے کہ کس طور پر شاعری کو مختلف ادوار اور قوموں نے ایک بلند مرتبہ عطا کیا ہے۔ حتیٰ کہ قبائلی لوگوں میں بھی اس کی حیثیت تعلیم وتربیت اور ذہنی غذا کی ہے۔

-2 دوسرے قطعے میں شاعری کے مثالی مقاصد پر فلسفیانہ بحث کرتے ہوئے یہ کہا گیا ہے کہ انسانی ذہن اور کردار سازی میں اس کا بڑا حصہ ہے۔

-3 اس قطعے میں افلاطون سے اب تک شاعری کے خلاف جو اعتراضات کیے گئے تھے ان کے جواب فراہم کیے ہیں۔

-4 اس قطعے میں عصری انگریزی شاعری پر عملی تنقید کی ہے۔

سڈنی بالخصوص چار بنیادی اعتراضات کے جواب فراہم کرتا ہے:

(1) شاعری تضیع اوقات کی چیز ہے۔

(2) شاعری جھوٹوں کی ماں ہے۔

(3) سماجی/انسانی خرابیوں اور برائیوں کی پرداخت کرتی ہے۔

(4) افلاطون جیسا فلسفی بھی اس کا زبردست نکتہ چیں ہے۔

سڈنی کا کہنا ہے کہ شاعری تضیع اوقات جیسی چیز کے بجائے انسانوں کو نیکی کی طرف مائل کرتی ہے۔ شاعری کو جھوٹوں کی ماں کہنا محض ایک بہتان ہے۔ شاعر نہ تو جھوٹے ہوتے ہیں اور نہ کوئی دعویٰ کرتے ہیں بلکہ جو کچھ کہتے ہیں تمثیلی اور بدیعی زبان میں کہتے ہیں۔ وہ یہ دعویٰ بھی نہیں کرتے کہ جو کچھ افسانوی اسلوب میں خلق کیا ہے، اس پر یقین کیا جائے۔ اس طرح کالرج سے پہلے وہ شعری عقیدے Poetic faith اور واقعی صداقت کے باہمی رشتے کے تصور کی بنیاد بھی رکھ دیتا ہے۔

یہ خیال کہ شعرا انسانی تعقل کو گم راہ کرنے کا کام کرتے ہیں جو ایک بڑا گناہ ہے۔ معترضین نے یہ تہمت طربیہ، غنائیہ اور اس دہقانی شاعری کے پیش نظر لگائی تھی کہ وہ شدید عشقیہ جذبوں سے معمور ہوتی ہے۔ سڈنی کہتا ہے کہ شاعری انسانی عقل وفہم کو خراب نہیں کرتی بلکہ انسانی عقل وفہم اسے خراب کرنے کے درپے ہوتے ہیں۔ وہ یہ تو مانتا ہے کہ شاعری کی کشش اور اپنی طرف مائل کرنے کی غیر معمولی صلاحیت ناز یبا مقصد برآری کے لیے آمادہ کرسکتی ہے لیکن اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ اگر شاعری کا استعمال صحیح طریقے سے کیا جائے تو وہ انسانی ذہن کو زندگی کے صحیح اور حقیقی مقاصد سے روشناس کرانے کی طاقت رکھتی ہے۔

یہ بھی ایک بے بنیاد الزام ہے کہ شاعری قوی مزاج کو بگاڑتی اور عمل کے بجائے سست خوری اور عیش پسندی کی طرف مائل کرتی ہے۔ سڈنی، ہومر Homer اور اریسٹو Ariosto کو مثال کے طور پر پیش کرتا ہے کہ یہ وہ شعرا ہیں جن کی شاعری عمل کے لیے اکساتی ہے نہ کہ سلاتی ہے۔

جہاں تک افلاطون کی سرزنش کا تعلق ہے۔ اس کا سب سے بڑا سبب دیوتاؤں کی طرف شعرا کا غیر اخلاقی رویہ تھا۔ جو اکثر اساطیری مذہبی عقائد کو باطل ٹھہراتے تھے یا ان کا مذاق اڑاتے تھے لیکن افلاطون ہی شعرا کے تخلیقی وجدان کی اہلیت کو فیض ربانی سے تعبیر کرتا ہے۔ جو انسانی عقل سے پرے ایک ایسی قوت ہے جس سے معدودے چند لوگ ہی مستفیض ہوتے ہیں۔

سڈنی نے اپالوجی میں عصری انگریزی شاعری کو بھی موضوع بحث بنایا ہے کہ وہ اعلیٰ مقاصد سے روگرداں ہے اسی لیے اس میں نمو اور ارتقا کے آثار مدھم پڑ گئے ہیں۔ اس کے خیال کے مطابق ہوریس کے اچھی شاعری کے تصور سے بے اعتنائی برتنے کی وجہ سے انگریزی شاعری زوال آمادہ ہے یعنی شاعری محض نقل کا نام نہیں ہے مشق و ممارست بھی اس کے ساتھ مشروط ہے۔ اگر شاعری کے اصول مصنوعی قسم کے اور نقل کرنے کے تماشات قدرتی اہلیت سے عاری ہیں تو اعلیٰ مقصد تک رسائی ناممکن ہے۔ شعری کمال کے حصول کے لیے شاعر میں اس فہم کا ہونا لازی ہے کہ مواد کا اظہار لفظوں کے ذریعے ہوتا ہے اور الفاظ مواد کا اظہار کرتے ہیں اس نکتے سے آگاہ شعرا فن اور مشق کے باہمی رشتے کو بخوبی سمجھتے ہیں۔ سڈنی کی نظر میں چاسر 'Chaucer' سیکولے Sackville اور اسپنسر کی شاعری لائق تحسین ہونے کے باوصف کوتاہیوں سے خالی نہیں ہے۔ Gorboduc ایک گراں قدر المیہ ہے جو اپنی بہت سی خوبیوں کے باعث سینکائی اسلوب Seneca's style کی بہترین مثال ہے۔ لیکن اس میں بھی زمان و مکان کی وحدتوں سے غفلت برتی گئی ہے۔ سڈنی ارسطو کے اس خیال کو خاص وقعت کی نظر سے دیکھتا ہے کہ فن پارے کے تمام اجزا مل کر ایک کلی وحدت قائم کرتے ہیں۔ ارسطو کے نفاست Decorum کے تصور میں بھی جمالیاتی وحدت کا تصور پنہاں ہے۔ اسی لیے سڈنی ڈکورم برقرار رکھنے کے لیے وحدتوں کی پیروی کو ضروری سمجھتا ہے۔ وہ بادشاہ اور مسخروں کو شانہ بہ شانہ رکھنے کے بھی خلاف ہے۔ طربیہ کا مقصد بھی محض قہقہہ زنی نہیں ہونا چاہیے جو ان کے یہاں لطف

اندوزی کے مترادف ہے۔ سڈنی عہد وسطیٰ کے اس عوامی مذاق اور لوک روایت کے اثر کو وحشیانہ قرار دیتا ہے جس سے فن پارے کے ڈکورم یعنی نفاست کے تصور کی نفی ہوتی ہے۔ سڈنی شعری تلفیظ Poetic Diction کے ضمن میں میکانکی تدابیر کی بھی مذمت کرتا ہے کہ صرف بحر و وزن پر عبور حاصل کرنے سے کوئی شاعر نہیں بن جاتا۔ بحر و وزن، شاعری کو بہتر بنا سکتے ہیں لیکن یہ اس کا بے حد لازمی جز و نہیں ہیں۔ لفظی ہم آہنگی، مختلف اجزا میں ربط و ضبط اور تناسب زیادہ مرجح ہے۔ وزن و بحر کو بہت زیادہ اوپر سے عائد کرنے کا رویہ عہد وسطیٰ کے قواعد دانوں اور ماہرین بلاغت کی روایت کو دوہرانے کے مترادف ہے جو یقیناً اچھی اور بامقصد شاعری کے لیے سدِّ راہ کا حکم رکھتا ہے۔ انگریزی زبان اس وجہ سے بہترین شاعری کے لائق ہے کہ اس نے کلاسیکی اور ورنا کیولر سرچشموں سے فائدہ اٹھا کر اپنے ذخیرۂ الفاظ کو وسعت بخشی ہے۔

سڈنی 1554 میں پیدا ہوا اور 1586 میں وفات پائی۔ اس کی 'اپالوجی فار پوئٹری' 1574-75 کے ارد گرد مکمل ہو چکی تھی لیکن اشاعت اس کی موت کے 9 برس بعد عمل میں آئی۔ یہ پورا عہد تحکمانہ تنقید کی مثالوں سے معمور ہے۔ ان مباحث میں قواعد، زبان، عروض، آہنگ اور بیان کے مسائل کو زیادہ سے زیادہ بنیاد بنایا گیا۔ جیورج گیس کوائنے George Giascoigne، کنگ جیمس چہارم James IV، جیورج پٹنہم George Puttenham، تھامس کیمپین Thomas Campion اور سیموئل ڈینیل Samuel Daniel کے مباحث میں عروض، آہنگ، بیان، قواعد اور احتساب کے پہلو پر زیادہ تاکید ہے۔ مغربی یورپ اور انگلینڈ میں سولہویں صدی اسی قسم کی تنقید سے عبارت ہے۔ سترہویں صدی میں ڈرائڈن کے ساتھ یہ رجحان زوال کو پہنچ جاتا ہے۔ نوجوان شعرا اب بھی قواعد دانوں اور ماہرین عروضیات کے گہرے اثر میں تھے۔

سڈنی اور اس کے حلقہ نے نظری تنقید کے ان تصورات کی آبیاری کی جنھیں انھوں نے اسپینی اور اطالوی نقادوں جیسے وائیوز Vives اور جے۔ سی۔ اسکیلگر J.C. Scaliger سے اخذ کیا تھا۔ انگریزی میں رچرڈ ولس Richard Wills نے De arte Poetica (1573) میں پہلی بار اس طریق کار کا استعمال کیا۔ سڈنی کی اپالوجی فار پوئٹری اس کے فوری بعد لکھی گئی لیکن 1595 میں شائع ہوئی۔ ولس نے اپنا رسالہ لاطینی میں لکھا تھا لیکن سڈنی نے انگریزی کو ترجیح

دی اور براعظم یورپ کے سرچشموں سے بھی استفادہ کیا۔ وہ شاعر بھی تھا لیکن ادب میں اس کی دائمی قدر اس کی تنقید کی اعلیٰ ترین مثال سے وابستہ ہے۔ سڈنی ہی نے ادبی جمالیات کی بنیاد سازی کی۔ سڈنی کے عہد میں نقاد، نقاد کم شاعری کے استاد زیادہ تھے جو شعرا کو یہ تلقین کیا کرتے تھے کہ شاعری کیسے کی جاتی ہے اور بہتر شاعری لکھنے کے اوزار کیا ہیں۔ سڈنی کے علاوہ بیش تر نقادوں کا خطاب شعرا سے تھا انھیں شاعری کے قاریوں کی دلچسپی یا ان کے رجحان سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ اگر چہ ملکہ الزبیتھ کی تاجپوشی کے بعد نئی ہوش مندی کا آغاز ہو چکا تھا۔ کلاسکیت کے احترام کے ساتھ جدید و تجدید کے طرف نئے ذہنوں کی رغبتیں بڑھ چکی تھیں۔ پھر بھی تھامس گاسن جیسے تطہیر پسندوں کا ایک حلقہ زبانی اور تحریری سطح پر کافی سرگرم تھا۔

سڈنی نے شاعری کی عظمت اور اس کی آفاقیت کو محض یونان و روم کی مثالوں ہی سے ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ آئرستان، ڈنمارک، ترکی اور نارمن دور کے زبان و ادب سے بھی دلائل اخذ کیے اور یہ بتایا کہ ہر زبان میں شاعری کی تنویر ہی نے پہلے پہل جہالت کی گہری دھند کو رفع کیا۔ شاعر غیب داں اور پیغمبرانہ وصف رکھتا ہے کیونکہ شاعری ایک عطیۂ خداوندی ہے۔ سڈنی کے نزدیک:

1- شاعری محض نقل نہیں، نقل کا فن ہے، جو کسی خاص مقصد کے تحت نقل کرتی ہے اور جس کا منصب لطف اندوزی اور اخلاق آموزی کے اعمال سے وابستہ ہے۔

2- نقل فطری طور پر مسرت فراہم کرتی ہے۔

3- شاعری بدی کے بجائے نیکی کی ترغیب دیتی اور تحریک کے لیے اکساتی ہے۔ اس معنی میں وہ فلسفے، تاریخ، سائنس اور قانون سے بھی اعلیٰ درجے پر فائز ہے۔

4- شاعر، فطرت کی نقل ہی نہیں کرتا، فطرت کو فطرت سے بہتر طور پر پیش کرتا ہے۔ وہ ایسی چیزیں بھی شامل کرتا ہے جو فطرت میں نہیں ہیں۔ اس طرح شاعری نقل نہ ہو کر اختراع اور تخلیق کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔

5- افلاطون کے عینی تصور کے برخلاف شاعر کے ذہن میں جو آئیڈیا ہوتا ہے۔ وہ اس سے بہتر شکل میں اپنے فن میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ عمل اور یجنل آئیڈیا کی تخلیقِ نو سے عبارت

ہے نہ کہ اس شکل سے جسے ایک نامکمل نقل کے طور پر فطرت میں دیکھتا ہے۔ شاعری اصلاً انتشار آگیں ارواح کو ایک اعلیٰ تکمیل کی صورت بخشنے میں ہماری رہ نمائی کرتی ہے۔

انگریزی میں ادبی تنقید کا آغاز سرفلپ سڈنی سے ہوتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر شاعر تھا اور اپنے عہد کی روح کے تقاضوں کو بخوبی سمجھتا تھا، تاریخ، ادب اور جمالیات جیسے شعبوں سے اسے گہری دلچسپی تھی۔ یونان و روم کے کلاسیکی دانش وروں اور نقادوں سے اس نے بہت کچھ اخذ کیا لیکن جا بجا اپنے دلائل بھی پیش کیے اور قوی مطالبات سے بھی روگردانی نہیں کی۔ شاعری کا ایک ستھرا ذوق رکھتا تھا اور اچھی یا بری شاعری کے تصور سے بھی آگاہ تھا۔ مختلف زبانوں کے ادب سے بھی اس کی گہری رغبت کا پتہ چلتا ہے۔

سڈنی کا کہنا تھا کہ شاعری سے زیادہ نیکی کی طرف کوئی دوسرا علم مائل نہیں کرتا۔ شاعری بے عمل بنانے کے بجائے عمل کے لیے اکساتی ہے، اخلاق کی تربیت کرتی ہے۔ کسی اور علم کے بجائے شاعری کے لیے جو روشنائی اور کاغذ استعمال کیا جاتا ہے وہ زیادہ مفید مطلب اور فائدہ مند ہے۔ شاعری کو جھوٹ کہنے والے اس کے بنیادی مقصد ہی سے بے خبر ہیں۔ صحیح اور جھوٹ کا سوال تو وہاں اٹھتا ہے جب شاعر کا یہ دعویٰ ہو کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے اس کا تعلق حال یا ماضی کے حقائق سے ہے۔ شاعر کا ان چیزوں سے کوئی مطلب ہی نہیں ہوتا کیونکہ وہ تو انھیں صرف اعلیٰ صداقت تک پہنچنے کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ شاعری میں جھوٹ شامل ہوسکتا ہے یا کوئی چیز جھوٹ کا تاثر دے سکتی ہے لیکن شاعر اس کے لیے کبھی کوئی دعویٰ نہیں کرتا۔ شاعری کا کام دعویٰ قائم کرنا نہیں ہوتا۔

یہ سوال کہ شاعری عقل و فہم کو گمراہ یا خراب کرتی ہے۔ اس لیے غلط ہے کہ شاعری عقل و فہم کو خراب نہیں کرتی بلکہ عقل و فہم شاعری کو خراب کرتے ہیں۔ سڈنی اس خیال کو بھی مسترد کرتا ہے کہ شاعری شہوت انگیز عشقیہ جذبوں کو ابھارتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہر شاعری کا یہ ردعمل نہیں ہوتا۔ کسی بھی چیز کی ماہیت کا تعین اس کے غلط استعمال سے نہیں بلکہ صحیح استعمال سے کیا جاتا ہے۔ سڈنی کا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری پڑھنے والے کے نفسیاتی رجحان پر مبنی ہے کہ وہ اسے کس طور پر اخذ کرتا ہے یا کرنے کے درپے ہے۔

افلاطون نے شاعروں کو ملک یا شہر بدر کرنے کا فرمان جاری ضرور کیا ہے لیکن وہ شعرا کی

اہلیت کو عطیہ خداوندی سے بھی تعبیر کرتا ہے۔ افلاطون ایک مصلح بھی تھا، اس کے عصر میں ایسے شعرا کا بڑا حلقہ تھا جو اوباش و آزاد طبائع کے حامل تھے ورنہ افلاطون اچھی شاعری کا بھی دلدادہ تھا۔ افلاطون کو یہ بھی شکایت تھی کہ شعرا جو کہتے ہیں وہ کرتے نہیں یعنی ان کے قول و فعل میں تضاد ہوتا ہے اور وہ خداؤں کو غلط طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ گویا اس کے عہد کے عقائد کا ان کے یہاں احترام ہے نہ لحاظ۔ سڈنی کہتا ہے کہ افلاطون نے بگاڑ اور خرابی کو ملک بدر کیا تھا نہ کہ چیز کو۔ ایسا کر کے اس نے شاعری ہی کو عزت بخشی ہے۔ (سڈنی اس کی تصنیف ION کے بارے میں کہتا ہے کہ وہ نثر میں کی ہوئی اعلیٰ درجے کی شاعری ہے۔)

سڈنی کے نزدیک شاعر پیدائشی بھی ہوتا ہے اور ایک صانع بھی۔ کلاسیکی شعرا اور نقادوں کا رتبہ اس کے نزدیک بلند ہونے کے باوصف وہ بعد کے اطالوی ناموروں جیسے دانتے Dante، بوکیشو Boccacio، اور پلوٹارچ Plutarch کا بھی معترف اور قدر شناس ہے۔ ارسطو اور ہوریس کی تقلید میں شاعری درس بھی دیتی ہے اور طمانیت بھی۔ پلاٹ کو منضبط اور کسا بندھا بنانے کے لیے وحدت عمل کی پیروی ناگزیر ہے۔ طربیہ اور المیہ کے امتزاج کو بھی وہ پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ بحر و وزن کی پابندی یا مہارت کسی کو شاعر نہیں بنا دیتی۔ شاعری نئی چیز ایجاد کرنے کا فن ہے اور یہ چیز صرف شاعری تک محدود نہیں ہے۔ نثر کے لیے بھی یہ ضروری ہے۔ عروضی تنظیم سے آزاد کلاسیکی شاعری کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھنے کے معنی محض یہ تھے کہ وہ موضوع کی قدر کا بھی قائل تھا۔ انگریزی عروضی پابند شاعر بھی اسے عزیز ہے۔ اس کا یہ رویہ اس کی انگریزی زبان سے محبت اور قوی جذبے کا مظہر ہے۔

سڈنی اپنے عہد کی شاعری کی جہاں تحسین کرتا ہے وہیں نقائص کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ کلاسیکیت کا اسے پاس دار اور امانت دار کہہ سکتے ہیں جسے اس میں ہر چیز بہتر اور بلند پائے کی نظر آتی ہے۔ وہ کسی چیز کو رد کرنے کے بجائے اس کی تفسیر و ترجمانی میں تعدیل و توازن سے کام لیتا ہے۔ اس میں کچھ اضافہ کرتا ہے۔ اسے قابل قبول بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا یہ طریق کار قدیم کو سمجھنے کا ایک نیا اسلوب بھی فراہم کرتا ہے۔

○

پس رونو کلاسیکی نقاد: بین جانسن

(1573-1637)

انگریزی ادب کی تاریخ میں بین جانسن ڈرامہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ اسے نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی عہد کے درمیان کی کڑی سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کا میلان یونان و روم کے کلاسکس کی طرف تھا بلکہ وہ ان کا دل و جان سے پیروکار تھا اور ان کے تصوراتِ فن و ادب کو مسلمات کا درجہ دیتا تھا۔ وہ ویسٹ منسٹر میں 1573 کو پیدا ہوا اور وہیں تعلیم بھی پائی۔ پہلے مرحلے پر ایک معمار کی حیثیت سے اس نے اپنی عملی زندگی کا سفر شروع کیا بعد ازاں فوج میں بھرتی ہوگیا۔ 1597 کے بعد اس کا رخ تھیٹر کی طرف ہوگیا۔ وہ دراصل تھیٹر کے لیے ہی پیدا ہوا تھا۔ سترہویں صدی کا سب سے بڑا ڈرامہ نگار شیکسپیئر تھا اور شیکسپیئر کے بعد ڈرامے میں کوئی مقام حاصل کرنا اتنا آسان نہ تھا۔ بین جانسن نے اپنے کمالِ فن اور غیر معمولی استعداد کے جوہر شاعری کے علاوہ ڈرامے کے میدان میں بھی دکھائے اور معاصر عوام و خواص کے ذہنوں میں بہت جلد اپنی جگہ بنالی۔ اسے نہ صرف معاصر

> عہد نے سندِ قبولیت بخشی بلکہ پس رونوکلاسیکی عہد میں وہ ایک مستقل حوالے کا حکم رکھتا ہے۔ اس نے اپنے ڈراموں کے مقدمات میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی اپنی معنویت ہے لیکن Discoveries جیسی تصنیف جو اس کی وفات کے چار برس بعد شائع ہوئی تھی۔ جستہ جستہ مختصر اور مجمل تنقیدی آرا اور قدما کے تراجم پر مشتمل ہے۔ بیش تر صورتوں میں یہ خیالات اشاروں اور نوٹس کی شکل میں ہیں جن سے اس کے ذہنی میلان کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔
> یہ کہا جاتا ہے کہ 1620 میں آگ لگنے کی وجہ سے اس کی تحریروں کا ایک بڑا ذخیرہ جل کر خاک ہوگیا تھا۔ صرف Timber/Dicoveries اور Conversations and Drummond ہی تباہ ہونے سے بچ سکیں۔

عہدِ نشاۃ الثانیہ کی تنقید کو سڈنی کے علاوہ بین جانسن نے ایک اعلیٰ معیار دینے کی کوشش کی۔ یہ دور تخلیقی اعتبار سے بھی مالا مال تھا۔ تقریباً تمام اصنافِ سخن میں اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کیا گیا، لیکن ڈرامہ اپنی بلندی کی اس انتہا پر پہنچتا ہے جس کی دوسری مثال انگریزی ادبیات کی تاریخ پھر کبھی فراہم نہ کرسکی۔ عہد نشاۃ الثانیہ میں ادیبوں نے تخلیقی اور ذہنی آزادی کا بھرپور فائدہ اٹھایا بلکہ ان کے یہاں ایک ایسے رومانی ذہن کی نشاندہی آسان ہے جسے کلاسیکی قواعد کی پیروی کے برخلاف اپنی تخلیقی آزادی عزیز تھی۔ بعض نقادوں، جن میں بین جانسن بھی شامل ہے، کے نزدیک یہ رومانویت اعتدال سے عاری اور حد سے متجاوز بھی تھی۔

بین جانسن کی فکر کا مدار کلاسیکی اخلاقی اور فنی قدروں پر تھا۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ صاحبِ علم تھا اور ادب کی گہری فہم بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنے دیباچوں، Conversations, with Drummond Discoveries اور Timber میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان سے اس کے مجموعی نقطۂ نظر کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ ایک نظری نقاد بھی تھا، جس نے بعض قدیم اصولوں کے احیا کی کوشش کی اور ان کے اطلاق کی طرف بھی توجہ کی اور بعض اصولوں کو نظر انداز بھی کیا۔ ایک عملی نقاد کے طور پر اس نے شیکسپیئر، بیکن، اسپنسر اور ڈن وغیرہ کے فکر وفن پر جو بحث کی ہے، اس میں سارا اصرار فنی ربط وضبط، فنی طرزِ عمل میں شائستگی اور میانہ روی پر تھا۔

جانسن اپنے عہد کے ڈرامائی فن میں آزادیوں کے رجحان پر سخت قسم کا احتساب کرتا ہے۔ اس نے شاعری کے علاوہ کامیڈی اور ٹریجڈی میں جس طرح اخلاقی گمراہیاں راہ پا گئی تھیں اور ناشائستہ زبان ایک عمومی محاورے کی شکل اختیار کرتی جا رہی تھی اس کی واضح لفظوں میں مذمت کی۔ ان میں شاعرانہ تصرفات، قواعد سے انحراف اور مذہبی رو سے کفر آمیز اور گستاخانہ طرز فکر جیسے رویے بھی شامل تھے۔ جو معاصر ادیبوں کے یہاں حاوی رجحان کی صورت اختیار کرتے جا رہے تھے۔ ڈرامہ نگار جس میں شیکسپیئر بھی شامل ہے ڈرامائی وحدتوں کی پابندی کو ضروری خیال نہیں کرتے تھے۔ اس رویے پر جانسن، کے علاوہ سڈنی کو بھی سخت اعتراض تھا۔ تاریخی ڈراموں کی مرعوب کن اور خارج از اعتدال زبان کے استعمال کا بھی وہ مذاق اڑاتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے ڈرامے کو اجڈ اور خام سے تعبیر کرتا ہے جس میں حقیقت کیشی کے بجائے خیالی صورت گری یا تخیل کی بلند پروازی کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔

بین جانسن نے یونان و روم کے قدما کی پیروی کو اسی طرح اپنے ادبی کلچر کا حصہ بنالیا تھا جس طرح ماضی بعید میں اہل روم یونان کی طرف راغب ہوئے تھے۔ ان کا خیال بھی یہی تھا کہ جو اصول گزشتہ کئی صدیوں سے چھان پھٹک کے بعد ہم تک پہنچے ہیں ان میں جدلیاتی قوت ہے اور ہر نسل اور ہر دور نے انھیں مسلمات کا درجہ تفویض کیا ہے۔ بین جانسن نے نہ صرف یہ کہ انھیں قبولیت بخشی بلکہ اپنی شاعری اور ڈراموں میں انھیں اپنا رہ نما بھی بنایا۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں ہم اسے پہلا نو کلاسیکی نقاد اسی لیے کہتے ہیں کہ نشاۃ الثانیہ کے ادیبوں اور نقادوں کی طرح اس کے تصورات اور عمل و تفاعل میں کشمکش نظر نہیں آتی۔ کلاسیک کے بارے میں اس کا ذہن قطعاً صاف تھا۔ بین جانسن نے نہ صرف یہ کہ قدما کے اصولوں کو رہ نما بنایا اور عملاً ان کا اپنے فن میں اطلاق کیا بلکہ اپنے معاصر ادیبوں سے بھی وہ یہ توقع کرتا اور بالتکرار اس بات پر زور دیتا ہے کہ روم و یونان کے عالی دماغوں نے جو نظام فن قائم کر دیا ہے اس کی معنی خیزی کو وہ سمجھیں۔ یہی راہ انھیں گمرہی سے محفوظ رکھ سکتی اور اعلیٰ ادب کی تخلیق کے تصور کو ممکن بنا سکتی ہے۔

جانسن کلاسیکی نقادوں کے اخلاقی تصور کا بھی زبردست حامی تھا۔ اس کی نظر میں انسانی عیوب، اخلاطی عدم توازن کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جس کی رو سے جسمانی یا ذہنی خصوصیات کا تعین

بعض سیال مادوں یا اخلاط جیسے صفرا (جو غصہ اور چڑ چڑا نے پن کا موجب ہوتا ہے) سودا (غم پسندی کا مظہر) بلغم (بلغمی یا ٹھنڈے مزاج کی نمائندہ) اور خون کے توازن پر منحصر ہے۔ طربیہ انسانی مزاج کے ان عیوب یا طرزِ زندگی میں بے اعتدلانہ رویوں کی بنیاد پر کردار سازی کا فن ہے۔ اس قسم کی انسانی کمزوریاں، خامیاں یا نقائص ہنسی کے موجب ہی نہیں اصلاح طلب بھی ہوتے ہیں۔ جانسن اور سڈنی کا کہنا تھا کہ طربیہ نگاروں نے طربیے کے اس بنیادی مقصد کو بالائے طاق رکھ دیا ہے اور محض تفننِ طبع کو اپنا منصب بنا لیا ہے۔ ان کی نظر میں طربیہ نگار کو اخلاقی معلم کا کردار ادا کرنا چاہیے۔ طنز، ہجا اور تمسخر اس کے لیے بہترین حربے ہیں۔ لیکن تمسخر برائے تمسخر کوئی معنی نہیں رکھتا تاوقتیکہ اس میں فکر کا وہ عنصر شامل نہ کرلیا جائے جس کا منصب اخلاق آموزی کی راہ سے اصلاحِ فرد و اصلاحِ معاشرہ بھی ہے۔

طربیے کے مقابلے میں المیے کی طرف جانسن نے کوئی زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔ اس کا اصرار حقیقت کیشی کے تصور پر ہے۔ طربیے کے مقابلے میں المیے میں جس قسم کے کلاسیکی ضابطوں سے انحراف کیا جارہا تھا۔ اسے اس نے اپنی سخت قسم کی تنقید کا نشانہ نہیں بنایا بلکہ اس بات پر زور دیا کہ المیے کو عصری مطالبات کے مطابق اپنی راہ کا تعین کرنا چاہیے۔ معاصر ڈراموں کے لیے وحدتوں اور کورس جیسے تصورات کے اطلاق کو بھی وہ ضروری خیال نہیں کرتا بلکہ انھیں غیرضروری کہتا ہے۔ ٹریجڈی کے سلسلے میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ زندگی کی مطابق الاصل نمائندگی ہونی چاہیے۔ جن اشخاص کو کردار بنایا جارہا ہے ان میں ایک طرح کا وقار ہونا چاہیے اور زبان میں شستگی اور شائستگی ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں وہ ارسطو کے تصورِ المیہ کے بجائے سینیکائی Senecan تصور کی پیروی کرتا ہے۔

بین جانسن نے 1616 سے پہلے کے ڈراموں میں کلاسیکی تکنیکوں کا کم ہی لحاظ رکھا ہے بلکہ وہ اپنے عہد کے رومانوی رجحان کے زیادہ قریب ہے۔ ایک کلاسیکی نقاد کے طور پر اُسے اپنی تصنیف Dicoveries (بعداز مرگ اشاعت 1641) کے بعد زیادہ شہرت ملی۔ اس میں بالخصوص ارسطو کے تنقیدی اصولوں اور بالعموم کلاسیکی معیاروں کو بنیاد بنا کر ترجیحات کا تعین کیا گیا ہے۔ یہ ایک اہم کلاسیکی مطالعہ ہے جو اس کے وسیع الذیل علم و آگہی کا بھی مظہر ہے۔ اسی

میں وہ شاعری کی مختلف اصناف، شاعری کے فن اور شاعر کے لیے چند ناگزیر خصوصیات پر اشارتاً بحث بھی کرتا ہے۔ ارسطو کی طرح وہ بھی مانتا ہے کہ شاعر پر کچھ ایسی کیفیات طاری ہوتی ہیں جن کے تحت وہ غیرارادی طور پر شعر کہتا ہے لیکن وہ ایک صناع بھی ہے۔ زندگی کی نقل میں نفاست کا لحاظ بھی ایک ضروری امر ہے۔ شاعری کا کام محض عروضی پابندی پر ختم نہیں ہوجاتا بلکہ افسانویت کے پہلو کے ساتھ ساتھ اسے یہ تاثر بھی دینا چاہیے کہ جو چیزیں پیش کی گئی ہیں وہ سچی اور حقیقی ہیں۔ ایک اچھا شاعر کبھی کبھی ہی پیدا ہوتا ہے کیونکہ نابغے Genius ہر وقت پیدا نہیں ہوتے۔ اس میں خداداد صلاحیت ہوتی ہے اور اپنی خداداد صلاحیت کو وہ ریاض اور مسلسل مشق و ممارست سے جلا بخشتا ہے۔

بین جانسن کا تصورِ اسلوب بھی رومی اور یونانی نقادوں کا مرہون ہے۔ وہ کوئن ٹلین اور لیوڈووکس وائوز (Vives) کے ان تصورات سے متاثر تھا جن کی بنیاد پر انھوں نے موثر طرزِ اظہار کی درجہ بندی کی تھی۔ بین جانسن کے نزدیک ایک بہتر اسلوبِ اظہار کے لیے الفاظ، ان کے برتاؤ کے طریقِ کار اور انتخاب کی خاص اہمیت ہے۔ اس نے اعلیٰ درجے کے اسلوب کے لیے تین امور پر خاص تاکید کی ہے:

1- اسی شاعر کا اسلوب اعلیٰ درجے کے معیار پر متمکن ہوتا ہے جس نے بہترین مصنفین کا مطالعہ کیا ہے۔
2- ان خطیبوں کے طرزِ تکلم پر غور و خوض بھی ایک اچھے اسلوب کے ان عناصر کا علم مہیا کرسکتا ہے جسے کسی بھی اسلوب کے معیار کا ضامن قرار دیا جاسکتا ہے۔
3- محض کلاسیکی اسالیب کا مطالعہ ہی کافی نہیں ہے۔ اپنے اسلوب کی مسلسل مشق بھی اتنی ہی ضروری شرط ہے۔

بین جانسن کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک اچھے اسلوب کے لیے محض لفظوں کی ایک خاص وضع ایک محدود عمل ہے۔ مصنف کی فکر واضح ہونی چاہیے اور اسے اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ 'اُسے کیا کہنا ہے' یعنی اس کا موضوع کیا ہے؟

جانسن، شاعر کے لیے بہترین شعرا کی نقل/ پیروی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ لیکن نقل

کے معنی نقل سازی کے نہیں ہیں بلکہ اس کے سامنے ان کا وہ معیار وہ درجہ ہونا چاہیے جس نے اسے اعلیٰ درجے کے فن کا نمونہ بنادیا ہے۔ پھر شاعر اس معیار اور اس درجے کو پانے کے لیے محض نقل پر اکتفا نہیں کرے گا۔ اپنی اپج سے کام لے کر ایک نئی چیز خلق کرے گا۔ ایسی چیز جو اوریجنل ہوگی، نئی ہوگی۔ جس نے قدیم کی کوکھ ہی سے نمو پائی ہے۔ نمونے کے طور پر جانسن ورجل، ہومر، ہوریس اور آرکی لوکس جیسے کلاسکس کی نقل پر زور دیتا ہے۔ کم از کم لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک خاص معیار کو پانے کے لیے مشق و ممارست، نقل اور مطالعہ کلید کی حیثیت رکھتے ہیں، جس میں فنی قدر کی شمولیت بھی اتنی ہی ضروری ہے۔ فن ہی اسے ایک اطمینان بخش صورت عطا کرنے کا ذریعہ ہے۔

اس کی تصنیف Discoveries اس کے تصوراتِ ادب و نقد کو سمجھنے کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ کوئی مربوط اور مختلف موضوعات و مسائل کو عنوان بنا کر لکھے گئے مضامین کا مجموعہ نہیں ہے۔ یہ جستہ جستہ نوٹس یا اشاروں کی شکل میں ہیں جنھیں وہ مختلف اوقات میں لکھتا رہا تھا۔ کہیں اس نے محض ایک جملے پر اکتفا کیا ہے اور کہیں بڑھتے بڑھتے کسی بات نے پورے ایک مضمون کی صورت اختیار کرلی ہے۔ یہ تحریریں بالخصوص اخلاق، سیاست اور ادب کے مسائل پر مرکوز ہیں۔ بیش تر صورتوں میں بین جانسن نے مباحث کو ادھورا چھوڑ دیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس نے انھیں یادداشت کے طور پر قلم بند کیا ہوتا کہ آئندہ کبھی پوری توجہ اور شرح و بسط کے ساتھ اپنے دعوے کو قائم کرسکے۔ کچھ باتیں اقوال کی شکل میں ہیں اور بعض تبصرے اس کے اپنے معاصر ادب پر ہیں۔ ان یادداشتوں میں بیش تر حصہ Silver Age of Rome کے ان کلاسیک پر مشتمل ہے جو صرف روم ہی کے لیے نہیں، دنیائے ادب کی تاریخ میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان میں وہ کوئن ٹلین، ہوریس، سینیکا اور پائنی کا بڑے احترام کے ساتھ نام لیتا ہے۔ وہ انسان اور معاشرے پر بھی گفتگو کرتا ہے لیکن کوئی فلسفہ قائم نہیں کرتا، محض تاثرات رقم کرتا ہے۔

بین جانسن کا تصورِ اسلوب بڑی حد تک کلاسیکی ہے۔ وہ اچھے اور موثر اسلوب کا دلدادہ تھا اور 'لفظوں میں اظہار کے فن' کو شخصیت کا اظہار کہتا ہے۔ کسی بھی فن پارے کو ایک مکمل اور خوب صورت پیکر میں ڈھالنے کا کام جہاں بہت سے تنظیمی اصول انجام دیتے ہیں، اسلوب کی قدر اس میں ناگزیر حیثیت رکھتی ہے۔ بین جانسن کی نظر میں اپنے اسلوب کے لیے تین چیزوں

کی خاص اہمیت ہے:

1- اعلیٰ اور ممتاز مصنّفین کا مطالعہ: جس کے ذریعے ہمیں یہ آگہی ہوتی ہے کہ کسی شاعری یا ڈرامے کو سر بلندی کیونکر حاصل ہوئی۔ کلاسیکی یا پس رو عظیم فن کاروں کے یہاں الفاظ کی فنی تنظیم کی کیا قدر تھی۔ روز مرہ استعمال میں آنے والی زبان کے بارے میں ان کا کیا تصور تھا۔ کسی اچھے اسلوب کی شناخت کے کیا پیمانے ہو سکتے ہیں۔ ہر بڑا فن اعلیٰ درجے کے اسلوب کا بھی ضامن ہوتا ہے۔

2- بہترین خطیبوں کا مشاہدہ: خطابت یا تقریر خود ایک فن ہے۔ ارسطو سے کوئن ٹلین اور سسیرو Cicero تک خطابت کے فن کو اسلوب اظہار کا ایک معیار تسلیم کیا جاتا تھا۔ بعد ازاں کلاسیکی نثر کی کامیابی اور ناکامی کا پیمانہ بھی وہی ٹھہرا۔ بین جانسن کے خیال کے مطابق لفظوں کی مناسب تنظیم، صفائی وصراحت کے ساتھ ان کی ادائگی اور الفاظ و خیالات میں ہم آہنگی اظہار کے عمل میں خصوصی توجہ کی مستحق ہے۔

3- اسلوب کی مشق: بین جانسن کا اصرار اس امر پر بھی ہے کہ مصنف کو اپنے اسلوب کو برقرار رکھنے اور اسے بہتر سے بہتر بنانے کے لیے ہمیشہ کوشاں رہنا چاہیے ایک اچھے اسلوب کو قائم کرنے اور اسے مسلسل جلا بخشنے کے لیے اسی ریاض اور مساعی کی ضرورت ہے جس طرح قدیم مصنّفین کیا کرتے تھے۔ کوئی چیز بھی عجلت سے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ صرف ادبی تحریریں پڑھنے سے بہتر لکھنا نہیں آتا، بہتر لکھنے کے لیے بہتر تحریروں کا مطالعہ ضروری ہے جو بہتر اسلوب کا تصور مہیا کرتی ہیں۔ بنیادی اہمیت مناسب ترین تلفیظ کے انتخاب کی ہے۔ ایسا انتخاب جو قاری کے لیے بھی مناسب ہو اسی لیے وہ عام استعمال میں آنے والے الفاظ کے لیے صلح دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ اس ضمن میں مصنف کو اپنی قوتِ تمیز سے کام لینا اور لفظوں کا انتخاب کرنا چاہیے۔ ہر قاری کے لیے ہر تلفیظ نہیں ہوتی اور نہ ہی ہر موقع کے لیے ایک ہی تلفیظ موزوں ہے۔ اسلوب کی سب سے بڑی خوبی اس کا کھرا پن، صفائی اور صراحت ہے۔ متروک الاستعمال اور نادرالاستعمال الفاظ بھی جہاں تک ممکن ہو کم سے کم برتے جائیں۔ مصنف کے ذہن میں اُس تصورِ خیال یا موضوع کا واضح ہونا بھی ضروری ہے جسے

وہ اپنی تحریر میں ادا کرنا چاہتا ہے اس کے بعد ہی اسے ادائگی کے طریقے پر غور کرنا چاہیے۔ مواد و موضوع اور طرز ادا میں ایک ناگزیر رشتہ ہوتا ہے۔اسی طرح تحریر کے تمام اجزا میں تناسب اور ان کا دوسرے کے ساتھ مربوط ہونا بھی ایک اچھے اسلوب کی شرط ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں بین جانسن ایک تخلیق کار کے علاوہ ایک ایسے نقاد کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے جس نے قدیم کو بہتر طور پر سمجھا۔اپنے عہد کے مزاج، عمومی ذوق اور شاعری اور ڈرامے کے فن پر ایک جچا تلا موقف اختیار کیا۔ کلاسکس کے اصولِ فن کا درجہ اس کی نظر میں سب سے بلند تھا۔ پھر بھی اس کی کوشش اپنے مطالعے اور علم کی بنیاد پر ایک ایسی تھیوری کی تشکیل کی تھی جس میں قدامت کا احترام بھی ہو اور بعض اعتبار سے اپنے عہد کے تقاضوں کی تکمیل کا پہلو بھی شامل ہو۔ معاصر لکھنے والوں کے لیے وہ ان اصولوں، ضابطوں اور قدروں پر مسلسل غور کرنے پر زور دیتا ہے۔لیکن محض نقالی کسی کو اہم نہیں بنا سکتی۔ انھیں محض ان چیزوں کو قبول کرنا چاہیے جو خود کو نئے حالات کے مطابق ڈھال لینے کی اہل ہیں اور جدید دور کی شرائط پر جو پورا اترنے کی سکت رکھتی ہیں نیز جو عملاً افادہ بخش بھی ہیں۔ اس طرح قدیم کی حیثیت ایک فیضان کی بھی ہے۔فطرت اور تعقل کو وہ اپنا حتمی رہ نما مانتا ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ قدیم طریقوں سے انحراف بھی اتنا ہی فطری اور ناگزیر ہے۔ شیکسپیئر کو وہ عظیم کہتا ہے مگر بعض مقامات پر حد سے متجاوز ہونے کے رویے پر سخت قسم کی تنقید بھی کرتا ہے۔ شیکسپیئر جب اپنے جذبوں کے سیلاب میں بہہ نکلتا ہے تو اکثر مضحکہ خیز صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے اور ہنسی کے بغیر کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ بین جانسن کی نظر میں شیکسپیئر کو اپنے جذباتی تموج پر قدغن لگانے کی ضرورت تھی۔ باوجود اس کے وہ بین جانسن ہی ہے جس نے پہلی بار شیکسپیئر کو بہتر سمجھا اور ادب کی تاریخ میں اسے ایک اہم ترین مقام پر متمکن کیا۔ وہ شیکسپیئر کو ایک ایسا ایماندار، کھلی طبیعت والا، آزاد طبع فن کار کے نام سے یاد کرتا ہے جس کے یہاں فنطاسیہ کی اعلیٰ درجے کی مثال ملتی ہے، جو اپنے خیالات میں نڈر اور اظہار میں سُبک ہے۔

بین جانسن نے بہتر تنقید کے لیے فضا سازی کا کام کیا۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں اگر تنقید کو ایک گراں قدر مقام حاصل ہے تو اس کا محرکِ اوّل بھی بین جانسن ہے۔ اس نے یہ باور کرایا

کہ دوسری ادبی سرگرمیوں کی طرح تنقید بھی ایک ادبی سرگرمی ہے۔ اس نے اپنی طرف سے نئے کا اضافہ کم ہی کیا لیکن ایک ایسے عہد میں جب کہ اعلیٰ تنقید کی مثالیں کم یاب تھیں اور قدامت کی فہم بھی ناپختہ تھی بین جانسن نے علم و مطالعے کی ترغیب دی اور یہ بتایا کہ قدیم سے جدید پر کس طور پر جلا کاری کی جاسکتی ہے اور کس طرح ادب کی تاریخ میں عظمت کے سلسلے کو قائم رکھا جاسکتا ہے۔

سڈنی کے برعکس بین جانسن نے باقاعدگی سے تنقید پر توجہ نہیں دی لیکن اپنی نظموں اور ڈراموں کے دیباچوں، ڈیومینڈ کے ساتھ گفتگوؤں اور Discoveries میں اپنے تنقیدی تصورات کو جستہ جستہ پیش کیا ہے۔ بعض کلاسیکی اصولوں پر اس کا اصرار تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ اچھا ادب اتفاق کا نتیجہ نہیں بلکہ ارادے کے تحت خلق ہوتا ہے۔ ان شعرا سے اسے سخت اختلاف تھا جو اپنے رویوں میں غیر معتدل اور غیر معقول تھے۔ کلاسیکی ڈرامائی فن یا شعریات کا وہ دلدادہ تھا۔ اس نے اپنے ڈراموں اور شاعری میں انھیں ماڈل کے طور پر پیش نظر رکھا۔ وہ کسی نئی اختراع کے خلاف نہیں تھا لیکن اس کا خیال تھا کہ اسے عقل و فطرت کے مطابق ہونا چاہیے نیز قدما نے جو کچھ بتایا ہے اس سے اسے بہتر ہونا چاہیے۔

وہ محض ان کلاسیکی اصولوں کا قایل تھا جو عملاً کارآمد تھے۔ انھیں بنیادی اصولوں پر اس کی تاکید تھی جن میں دائمیت کا عنصر ہے یا جن کی تاکید فن پارے میں تنظیم اور ہم آہنگی پر تھی۔ حد سے متجاوز، خام، پیچیدہ اور مبہم اسلوب بھی اسے گوارہ نہ تھا۔ اس نے جہاں بہت کچھ کلاسیک سے اخذ کیا وہیں اپنی طرف سے بھی بہت کچھ شامل بھی کیا۔ اسی لیے اس کے تفاعلِ نقد میں پہلی بار شخصی تاثر کی جھلک بھی ملتی ہے جسے انگریزی تنقید کی تاریخ میں پہلے تجربے سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ ایک لحاظ سے بین جانسن اٹھارہویں صدی کے نوکلاسیکیوں کے لیے فضا سازی اور مہمیز کا کام کرتا ہے۔

بین جانسن محض توثیق و تائید ہی میں اپنا وقت صرف نہیں کرتا، جہاں احتساب کی ضرورت ہے وہاں اس کا قلم انکار کی جرأت سے بھی کام لیتا ہے۔ چونکہ کلاسکس کا منضبط اور منظم ہیئت کا تصور اس کی پہلی ترجیح تھی اس لیے اسپنسر اور مان ٹین پر وہ سخت گرفت کرتا ہے۔ ان کے یہاں ارتکاز کی کمی ہے۔ الزبیتھ اور جیکو بین عہد کے ادب میں بھی اعتدال و توازن کی کمی کو وہ اپنی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ جہاں ایک طرف وہ شیکسپیئر کے اسلوب کی خامیوں پر سخت

تنقید کرتا ہے اور اسپینسر کی اسٹیزائی ہیئت Stanza-forms فیئری کوئن کے موضوع اور ابہام کے تئیں معترضانہ رویہ اختیار کرتا اور اس کی تلفیظ (ڈکشن) کو بناوٹی کہتا ہے وہیں بیکن Bacon کے اسلوب کو بہ نظر تحسین دیکھتا ہے جو اس کے کردار کا ایماندارانہ مظہر ہے۔ ڈن Donne کا طرزِ نگارش اسے چیستانی اور دقت طلب کا تاثر فراہم کرتا ہے لیکن اپنے طرز کے اعتبار سے وہ دنیا کا پہلا الگ ڈھنگ کا شاعر ہے۔ اگر چہ وہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ T.S. Eliot کی طرح اس کی صحیح قدر و قیمت نہیں آنک سکا اور نہ ہی اس کے انوکھے قسم کے مابعد الطبیعیاتی دور از کاریوں Conceits کی تحسین کا حق ہی ادا کر سکا۔ پھر بھی وہ اس کی شعری بصیرت، تکمیلیت اور تخیل کا زبردست قائل ہے اور انگریزی ادب میں اسے سب سے بڑا اقوال ساز Epigrammatist قرار دیتا ہے۔

بین جانسن اظہار کے عمل میں بے ساختگی کو اس لیے پسند نہیں کرتا کہ اس کی بعد کی منزل انتشار ہے۔ محض فیضان یا خداداد جوہر فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا، مسلسل غور و غوض، جلا کاری اور قطع و برید ہی کسی بھی تخلیقی شہ پارہ کو تکمیل کی صورت مہیا کر سکتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

1- بہترین شعرا کا فن ہی شاعری کو جانچنے کی بہترین کسوٹی ہے۔

2- قدما ہمارے رہ نما ہیں۔ کسی نئی چیز کو قبولیت اسی وقت بخشی جا سکتی ہے اگر فطرت اور تعقل اس کی تطبیق کرتے ہیں۔

3- زبان اور خیال میں جسم اور روح کا رشتہ ہے۔

4- اس کی تاکید بالخصوص تین امور پر ہے۔
(الف) بہترین مصنفین کا مطالعہ، بہترین خطیب کا مشاہدہ اور اپنے اسلوب پر مسلسل جلا کاری۔

5- محض طبع موزوں کسی کو شاعر نہیں بنا سکتی، عروضیاتی مہارت کے بل پر کوئی ناظم (نظم گڑھنے والا) تو بن سکتا ہے، شاعر نہیں۔ شعر چیزے دیگر است۔

6- شاعری 'فنون کی ملکہ' ہے جو سیدھے آسمان سے اتری ہے، یہود سے ہوتی ہوئی یونانیوں اور پھر رومیوں اور ان تمام اقوام تک پہنچی ہے جو مہذب کہلاتے ہیں۔

7- تربیت اخلاق اور لطف اندوزی دونوں ادب کے مقصد کو پورا کرتے ہیں۔

O

نوکلاسیکی (دورِ بحالی کی) تنقید: منظر و پس منظر

انگریزی ادب کی تاریخ میں نوکلاسیکی تنقید (جسے دورِ بحالی Restoration بھی کہا جاتا ہے) کا آغاز سترہویں صدی کے وسطی دورانیے سے ہوتا ہے۔ نوکلاسیکی تنقید، کسی تحریک سے عبارت نہیں ہے بلکہ ایک خاص عہد کے ایک خاص عمومی مزاج اور عمومی رجحان کی نمائندگی کرتی ہے۔ اٹلی، فرانس اور انگلستان میں اسے فروغ ہوا۔ قرونِ وسطیٰ میں کلیسائی ادارہ بندی نے اظہارِ رائے پر قدغن لگا دی تھی اور عموماً شاعری اور ڈرامے کو مخربِ اخلاق سمجھا جاتا تھا، اس لیے مقامی اور علاقائی زبانوں میں لوک شاعری کا سلسلہ تو جاری رہا، کلاسیکی شعر و ادب کی روایت کا ارتقا نہیں ہو سکا۔ تاہم قواعد دانوں، زبان دانوں اور عروضی ماہرین کی سخت گیری قائم رہی اور ایک خاص قسم کی اخلاقی اور ضابطہ بند شاعری جس میں حمدیہ شاعری بھی شامل ہے خواص کے ایک مخصوص حلقے تک محدود تھی۔ قرونِ وسطیٰ کی آخری دہائیوں میں دانتے کا ورود ایک نئے کلاسکس کا ورود تھا جس نے لاطینی زبان کے بجائے مقامی مادری زبان میں 'طربیہ خداوندی' لکھ کر ورجل اور اووڈ کی روایت کو حیاتِ نو بخشی۔

نشاۃ الثانیہ میں بھی سڈنی اور بین جانسن کلاسیکی ادبیات اور کلاسیکی اصولِ فن کے زبردست حامی تھے۔ سڈنی نے کلاسیکیت کی وکالت کی لیکن خود کلاسیکی اصولوں کا پابند نہیں تھا۔

جب کہ بین جانسن نے تقریباً تمام اصناف سخن، اسلوب کے مسئلے، کلاسیکیت کی معنویت، بحور و اوزان کے مسائل وغیرہ پر بحث کی۔ وہ اسپنسر کے قدیمی Archaic ڈکشن، اس کے موضوع اور اسٹینزا کی ہیئت شعری کو ناپسند کرتا ہے۔ بعض اعتبار سے ڈن کو دنیائے شاعری میں بلند مقام بھی دیتا ہے۔ شیکسپیئر کی کہیں کہیں حد سے متجاوز تخیل کاری پر سخت تنقید کرتا ہے لیکن پوری قوت کے ساتھ اس کا تحفظ اور دفاع بھی کرتا ہے۔ بین جانسن کی تنقید کے عمل میں کلاسیکیت کا رجحان حاوی ہے۔ نوکلاسیکی یعنی عہدِ احیاRestoration میں اس رجحان میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

فرانس میں ڈیکارٹ کی تعلیمات نے عقل کو افضل قرار دیتے ہوئے تمام چیزوں کا پیمانہ ادراک ہی کو قرار دیا تھا۔ دوسری طرف کنگ لوئی چودھویںLouis XIV خود بھی علم و ادب کا دلدادہ تھا اور روم کے عہد آگسٹن کا احیا کرنا چاہتا تھا۔ تخلیقی فن کار زبان اور شعر کے اصولوں اور ہیئتی نظم و ضبط پر خصوصی توجہ دینے لگے۔ عشقیہ اور غنائی شاعری کا ارتقا رک گیا۔ فطرت کے ایک ذی روح ہستی کے طور پر تصور کی جگہ اس کے میکانکی تصور نے لے لی۔ ذات کے تجربے، احساس اور جذبے کی کوئی قدر و قیمت نہیں رہی۔

یہی وہ صورت حال ہے جس میں ارسطو اور ہوریس کے تصورات کو بنیاد بنایا گیا۔ ڈرائڈن بھی کلاسیکی ذہن رکھتا تھا لیکن اس نے صرف انھیں اصولوں کو اہمیت دی جو اس کے عہد سے مطابقت رکھتے تھے۔ وہ کہتا ہے کہ ارسطو اگر ہمارے دور میں پیدا ہوتا تو اس کے خیالات کچھ اور ہوتے۔ پوپ ایک سخت گیر نوکلاسیکی تھا۔ ایڈیسن بھی بعض کلاسیکی اصولوں کا قایل تھا جیسے رزمیہ میں انجام طربناک ہونا چاہیے جیسا کہ ارسطو کا خیال تھا لیکن ملٹن کی Paradise Lost میں انجام الم ناک ہے۔ لیکن اپنے خیالات اور جذبات کے اعتبار سے وہ ہومر اور ورجل سے بھی آگے نکل جاتا ہے۔ ایڈیسن کا یہ بھی کہنا تھا کہ فن کارانہ محاسن ہمیشہ اصولوں پر منحصر نہیں ہوتے، تنقید نگار کو ان کے بارے میں اپنے تاثراتی ردِعمل کے پیش نظر فیصلہ کرنا چاہیے۔ ڈاکٹر جانسن بھی کلاسیکیت کو بنیاد بناتا ہے لیکن ایڈیسن اور ڈرائڈن کی طرح بعض اعتبار سے وہ عہد کے تقاضے کا بھی قائل ہے۔ جیسا کہ زمان و مکان کی وحدتوں کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ اگر وہ جدید عہد کی صورتِ حالات سے مطابقت نہیں رکھتیں تو ان

سے انحراف کیا جاسکتا ہے۔ شیکسپیئر پر عملی تنقید کرتے ہوئے وہ کلاسیکی اصولوں کی پیروی نہیں کرتا۔ وہ کسی بھی شاعر کو صرف فنی نقطۂ نظر ہی سے جانچتا، پرکھتا ہے۔ فطرت اور زندگی کو الگ الگ دائرے میں نہیں رکھتا۔ نوکلاسیکی تنقید کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے جذباتی، تاثراتی اور رومانی تنقید کی حدود سے آگاہ کیا، تجزیے میں معقولیت پسندی اور معروضیت کو اہمیت دی اور روایت کی قدر و قیمت کا احساس دلایا۔

انگریزی میں نوکلاسیکی تنقید کو ایک اعتبار سے نشاۃ الثانیہ کی رومانی اور جذباتی آزادہ روی کا ردعمل بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ محض ردعمل بھی نہیں تھا کیونکہ مغرب کو اگر مختلف جغرافیائی وحدتوں میں بٹی ہوئی ایک اکائی قرار دیا جائے تو یہ تمام وحدتیں یونان و روم سے لے کر انگلستان، فرانس اور دیگر ممالک تک کئی اعتبار سے ایک دوسرے کا اثر قبول کرتی رہیں۔ اپنے افکار و خیالات کی نظام میں ترمیم و اضافے کرتی رہیں اور اپنے قومی افتخار اور قومی تہذیبی معیاروں پر بحث بھی کرتی رہیں۔ یہ سلسلہ قرونِ وسطیٰ سے چلا آرہا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کا طویل دورانیہ جو تقریباً 8/9 صدیوں پر مشتمل ہے ہمارے لیے بے شمار حیرتوں کا باعث ہے۔ کلیسائی دباؤ نے اجتماعی ذہن کو جیسے معطل کر کے رکھ دیا تھا۔ مذہبی فکر نے کلاسیکی فکر کی جگہ لے لی تھی۔ حمدیہ اور مناجاتی شاعری میں تخلیقی قوتیں ضائع ہورہی تھیں۔ زندگی کے ہر شعبے پر کلیسائی ادارہ بندی کے تحکم کا غلبہ تھا۔ آزادانہ اظہارِ رائے اور بالخصوص مذہبی امور میں کسی بھی قسم کی مداخلت یا شک و شبے کا اظہار لائقِ تعزیر تھا۔ دوسری طرف قواعد دانوں اور زبان دانوں کی بن آئی تھی جس نے تخلیقی وفور پر ہی قدغن لگا دی۔ اس دور کی مظہر ورنا کیولر لوک شاعری ہے۔ لوک شاعری کی معراج دانتے کے یہاں اس معنی میں نظر آتی ہے کہ اس نے اپنے دور کی لاطینی زبان کو اظہار کا ذریعہ بنانے کے بجائے مقامی زبان کو ترجیح دی جو ذخیرۂ الفاظ کے اعتبار سے محدود تھی اور جس کے ادب کی مضبوط روایت بھی موجود نہیں تھی، سوائے لوک شاعری کی ان مثالوں کے جو مختلف علاقائی بولیوں میں اجتماعی ضمیر سے ہم آہنگ تھیں اور اپنے ہی نشے میں سرشار بھی تھیں۔ دانتے بھی کلاسیکی یونان و روم کا معترف اور ان کے اسالیب اور زبان کے استعمال کے طریقوں اور نظم و ضبط کا قائل تھا۔ لیکن اپنی مقامی اطالوی زبان کو وہ اعلیٰ درجے کی

شاعری کے لیے زیادہ لائق سمجھتا اور لاطینی زبان کو مردہ قرار دیتا ہے۔ اپنے بعض کلاسیکی تحفظات کے باوصف اس میں جدید کی کچھ صفات پنہاں تھیں۔ اسی لیے اسے قرونِ وسطیٰ کا نمائندہ کہنے کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کا پیش رو بھی کہتے ہیں۔

نشاۃ الثانیہ میں ذہنی آزادیوں کو پروان چڑھنے کا موقعہ ملا۔ جہاں مذہبی اور نظریاتی قسم کی سخت پابندیاں زنجیر پا بن جاتی ہیں وہاں ادبی ہی نہیں علمی، تحقیقی اور سائنسی سطح پر بھی کسی بڑے کارنامے کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ملکہ الزبیتھ نے معاشرے کو یہ آزادیاں فراہم کیں۔ ڈرامہ نگاروں اور شعرا کے علاوہ ادبی نقادوں نے بھی اپنے اپنے طور پر ان آزادیوں سے فائدہ اٹھایا۔ جس کے باعث تخلیقی فضا کو نیا آب و رنگ ملا اور حال کے علاوہ ماضی کے ادبی تنقیدی اور فلسفیانہ کارناموں کی نئی امنگوں کے ساتھ مطالعے کی روش نے ایک عمومی رسم سی اختیار کرلی۔ شیکسپیئر، ڈن اور ان کے بعد ملٹن کے علاوہ سڈنی نے نشاۃ الثانیہ کو تاریخ میں ایک عہد زرّیں میں بدل دیا۔ ایک طرف نئی روایت سازی کا رجحان فروغ پارہا تھا، قومی زبان، انگریزی بحور و اوزان اور قومی مزاج کی نمائندگی کو ترجیح دینے کی کوششیں عمل میں آرہی تھیں اور دوسری طرف کلاسیکی یونان و روم کی ادبیات کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کو احیائے علوم کا دور (14ویں تا 16ویں صدی) بھی کہتے ہیں۔ تجدد، حیات نو یا احیاء کی عملی صورتوں کو کلچر، فنون لطیفہ، تعمیرات وغیرہ میں تشکیلِ نو کی شکل میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اصلاحِ کلیسا کا تصور بھی اس سے وابستہ ہے کہ مغرب مذہبی سخت گیری اور تطہیر پسندی کے نتائج کو قرونِ وسطیٰ کی ذہنی پس ماندگی کے تجربے میں پہلے ہی دیکھ چکا تھا۔ اب قرونِ وسطیٰ کے خدا کی جگہ انسان نے لے لی تھی۔

انگلستان میں سرفلپ سڈنی اور بین جانسن کلاسیکیت کے زبردست مؤید تھے۔ سڈنی نے اپنی تصنیف Apology of Poetric میں جابجا کلاسیکی ادبی نقادوں جیسے ارسطو، ہوریس وغیرہ کی پیروی کی طرف ترغیب دلائی لیکن وہ ان کے اصولوں پر خود کبھی عمل آور نہیں ہوا۔ سڈنی کا عہدِ حیات 1586-1554 ہے، بین جانسن اس کے 20 برس بعد یعنی 1573 میں پیدا ہوا اور 1637 میں وفات پائی۔ گویا اس نے 64 سال کی عمر پائی، سڈنی سے دوگنی عمر۔ سڈنی کے

وقتوں میں قدیم و جدید کی زبردست کشمکش تھی۔ 'کعبہ مجھے روکے ہے تو کھینچے ہیں مجھے کفر، کے مصداق وہ انگریزی زبان، انگریزی تہذیب، انگریزی بحور و اوزان کے نظام کو قائم کرنا چاہتا تھا۔ اور یہ بھی چاہتا تھا کہ انگلستانی ذہن کلاسیکی عظمت کو پہچانے اور اسے نمونے کے طور پر اپنے سامنے رکھے کہ کس طور پر اس عظمت کو حاصل کیا جاسکتا ہے۔ سڈنی کے برخلاف بین جانسن نے نہ صرف کلاسیکیت کی تشہیر و تبلیغ کی بلکہ اس پر عمل آور بھی ہوا۔ عمل آوری کے معنی ذہنی محکوی کے نہیں تھے۔ بین جانسن نے اپنے معاصر ادیبوں کو آزادی کے ساتھ انتخاب کی آزادی بھی دی۔ اسی لیے سڈنی اور بین جانسن کو مکمل طور پر نوکلاسیکی Neo-classicist نہیں کہا جاسکتا۔ دونوں نے یونان ولاطینی ادب و نقد کی مثالوں کو دلیل کے طور پر جگہ دینے کے باوجود ان کی بنیاد پر کوئی تھیوری تشکیل نہیں دی اور نہ ادبی فارمولے بنائے۔ ان کا مقصد بس اتنا تھا کہ انگلستانی ادیب ان سے روشنی اخذ کریں، ان کے بعض اصولوں کو رہ نما بنائیں اور خود صحیح اور غلط کا فیصلہ کریں۔

نشاۃ الثانیہ کا دور اپنے ختم پر تھا کہ ملٹن جیسے عظیم شاعر کا ورود ہوا جس کی شاعری کا سارا خارجی اور داخلی پندار کلاسیکیت ہی کے رنگ میں رچا بسا ہے لیکن اس نے بھی شاعری میں قافیہ بندی کے اہتمام کو وحشی دور کی ایجاد قرار دیا۔ وہ خود بھی انسانی آزادی کا زبردست حامی تھا۔ اس کی تحسین کلاسکس کی شعری ہیئت تک محدود تھی، باقی لفظوں کو برتنے اور انھیں ادا کرنے کا اس کا اپنا انداز تھا، جس میں احساسیت اور جوش آفرینی تھی۔ یہ چیز اس نے مقامی انگریزی روایت سے اخذ کی تھی، جس کے نمائندہ اس کے نزدیک اسپنسر اور شیکسپیئر تھے۔

انگریزی میں کلاسیکی اقدار کی طرف دلچسپی کوئی نیا واقعہ نہیں تھا۔ کلاسیکی اقدار میں زندگی اور معاشرے کی اقدار بھی شامل ہیں۔ قرونِ وسطیٰ سے قبل اہلِ روم کے لیے یونانی کلاسکس کا مرتبہ نہ صرف بلند تھا بلکہ ان کی پیروی کو انھوں نے اپنا منصب بنالیا تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں دانتے نے اس پوری 8/9 صدیوں کی لاج رکھ لی، لیکن اس نے بھی قومی مزاج اور مقامی زبان کو وہی مرتبہ دیا تھا جو اس کے نزدیک کلاسکس سے تعلق رکھتا ہے۔ شعری زبان میں نظم وضبط اور شکوہ کا تصور اس نے المیہ اور رزمیہ سے اخذ کیا تھا۔

انگریزی میں نوکلاسیکی عہد سترہویں صدی کے نصف سے اٹھارویں صدی کے اخیر تک کے زمانے سے عبارت ہے۔ اس پوری ڈیڑھ صدی کو عہدِ عقلیت کا نام بھی دیا گیا۔ نوکلاسیکیوں کے لیے یونان وروم کی کلاسیکی فنی اور تہذیبی اقدار نمونہ کا حکم رکھتی ہیں۔ ان کے فن کی عظمت کا حصول ہی ان کا اوّل و آخر مقصد تھا۔ نوکلاسیکی شعری ہیئت میں توازن و اعتدال کے علاوہ تکمیل کو فن کی معراج سمجھا گیا۔ انگریزی شاعری کی تاریخ کے اُس عہد زرّیں کے عظیم کارناموں کے اندر چھپی ہوئی اُن قوتوں کو طشت از بام کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی جن کی عمل آوری نے شیکسپیئر اور اسپنسر کو اسطور کے درجے پر فائز کردیا تھا۔ خود چاسر کی عظمت کلاسکس کی پیروی پر منتج نہیں تھی۔ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ انگریزی میں یہ ردِّعمل تھا مابعدالطبیعیاتی شعرا کے حد سے متجاوز رویے کا۔ جس کی شدید صورت ان کی دورازکار مشابہتوں (Conceits) میں نظر آتی ہے۔ دوسرے فرانسیسی ادب کو نمونے کے طور پر اخذ کرنے کی وہ روش تھی جو روز افزوں ایک حاوی رجحان کی صورت اختیار کرتی جارہی تھی۔ فرانسیسی نوکلاسیکی رجحان ہی نے انگریزی ادب میں اس تعقلی تصور کو قائم کرنے اور فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا تھا جس نے ڈیکارٹ کے معقولیت پسند فلسفیانہ خیالات کی کوکھ سے نمو پائی تھی اور لوئی چودھویں کے عہد میں بوالو کے ذریعے اپنی انتہا پر پہنچا تھا۔ بین جانسن، شیکسپیئر کی عظمت کا بہت بڑا معترف تھا لیکن دوسرے معاصرین کے ساتھ اس کے آزادانہ متخیلہ کے عمل کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتا تھا۔ بین جانسن تخلیقی سرّیت کی اس تہہ تک پہنچنے سے قاصر تھا کہ غیر معمولی شعری وجدان جب اپنے تحرک پر آتا ہے تو اس کی رَو اور اس کے وفور پر پالا باندھنے کے معنی فطری صلاحیتوں پر قدغن لگانے کے ہیں جب کہ یہی راستہ نئی اصول سازی کی طرف جاتا ہے۔ مابعدالطبیعیاتی شاعری کی مشابہتیں دورازکار سہی، لیکن شعری لسان کو ایک نئی دریافت کا سراغ بھی دے رہی تھیں۔ بیسویں صدی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اس راز کو سمجھ لیا تھا اور مابعدالطبیعیاتی شعرا کی لسانی منطق کو ان کی ایک بڑی توفیق سے تعبیر کیا تھا۔

انگریزی شعر و ادب پر فرانسیسی اثرات کا سلسلہ چارلس اوّل کی فرانسیسی شہزادی سے شادی کے اہم تاریخی واقعے سے شروع ہوجاتا ہے۔ فرانسیسی شہزادی بہت سے فرانسیسی درباری

نکتہ شناسوں کو بھی اپنے ساتھ لائی تھی۔ فرانسیسی کو مقبول بنانے میں اس کی سرگرمی اخیر تک قائم رہی۔ اس کے دونوں بیٹے چارلس دوم اور جیمس دوم کی زبان بھی فرانسیسی محاورے سے خالی نہ تھی۔ چارلس اوّل اور پارلیمنٹ کے مابین خانہ جنگی کے باعث چارلس دوم کو اپنے بہت سے وفادار ادیبوں کے ساتھ فرانس میں ہجرت پر مجبور ہونا پڑا، ان ادیبوں میں ویلر Waller، ڈینہم Denham، کولی Cowley، ایویلن Evelyn، ڈیوننٹ Davenant بھی شامل تھے جو سیاسی صورتِ حال کی تبدیلی کے بعد جب انگلستان لوٹے تو فرانسیسی کلچر کے کئی رنگ ان کی شخصیت کا حصہ بن چکے تھے۔ ان رنگوں کا تعلق روزمرّہ کے آدابِ زندگی، رہن سہن کے طریقوں، کھانے پینے کی اشیا، ملبوسات اور ادبی اسالیب سے تھا جن کے اثرات نے پورے یورپ کو اپنی تحویل میں لے لیا تھا۔ فرانس میں نوکلاسیکی عہد کا تعلق لوئی چودہویں کے دور سے ہے جسے قدیم روم کے عہدِ آگسٹن کے ادب اور طرزِ زندگی سے خصوصی رغبت تھی جسے وہ فرانس میں ایک نئی کلاسیکی روایت کے طور پر رائج کرنا چاہتا تھا۔ ایک ایسی نئی کلاسیکیت جو کلاسیکیت کی بنیاد پر قائم ہونے کے باوجود اپنا بھی کچھ رنگ و آہنگ رکھتی ہو۔ انگریزی نوکلاسیکیوں نے اٹلی کے 16ویں صدی کے اسکالرز اور بالخصوص جے۔سی۔ اسکیلگر J.C. Scaliger کی دریافت شدہ ارسطو کی Poetics کو شاعری کے فن کی دستاویز اور فن کے اعلیٰ ترین معیار کے طور پر اپنے لیے مثال بنایا۔ انھوں نے اس سے ڈرامائی وحدتوں کی معنویت کو سمجھا اور یہ علم حاصل کیا کہ کسی بھی تخلیقی فن پارے میں ہیئتی نظم و ضبط، اعتدال و توازن، شفافیت اور معقولیت کا کیا مقام ہے۔ انھوں نے قدیم کی نقل و پیروی کو شاعری کا اصل الاصول قرار دیا۔ ارسطو کے قائم کردہ اصنافی تصورات سے صنفی تقاضوں کا شعور حاصل کیا اور ان اصولوں کو اپنی گرہ میں باندھ کر رکھا جن کی رہ نمائی شعری نفاست Decorum کے لیے لازمی قدر کی حیثیت رکھتی ہے اور جو موضوع و مواد کی مناسبت سے اسلوب کو ایک خاص وضع مہیا کرتی ہے۔

نوکلاسیکی، کلاسیکیت کی پیروی میں شاعری کے مقصد کو لطف اندوزی اور اخلاق آموزی کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ قدماء کی پیروی ہی فطرت کی پیروی ہے۔ نوکلاسیکی اپنے معاصرین سے قدما کے اس طریق کار کو نمونے کے طور پر کسب کرنے اور اسے اپنے طرزِ عمل کا

حصہ بنانے کے لیے کوشاں تھے جس کے تحت ان کا فن کمال کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ فنی وحدت و تکمیل کا یہی وہ تصور ہے جس کا اعادہ نو کلاسیکیوں کا روزمرہ تھا۔ حالانکہ اسی عہد میں ایک نئی صنف کے طور پر ناول کی بنیاد پڑتی ہے جس کا نو کلاسیکی اصولوں سے سیدھا کوئی تعلق نہیں تھا۔

فرانس میں لوئی چودھویں Louis XIV کا دور اس معنی میں ایک یادگار دور خیال کیا جاتا ہے کہ لوئی چودھویں ادب و فن کا دلدادہ تھا۔ طبقہ اولی بھی ادیبوں اور فن کاروں کی قدر و منزلت کرتا تھا۔ متوسط طبقہ بھی معاشرے میں اپنی جگہ بنا رہا تھا لیکن روٗسا و امراء کی جڑیں مضبوط تھیں۔ ان کے ہاتھ میں اقتصادیات کی کلید تھی۔ شاہی سرپرستی بھی اس طبقے کو حاصل تھی۔ جس طرح سیاسی اور تاریخی سطح پر نظم وضبط قائم تھا اور امن کے ماحول نے آرام و آسائش کے در کھول دیے تھے۔ شعرا نے اکثر وہی لکھا جو ان کے عہد کا اقتضا تھا۔ عقل اور منطق ہی تمام چیزوں کا پیمانہ تھے۔ اس عہد سے کچھ پہلے ڈیکارٹ (1596-1650) Descart یہ کہہ چکا تھا کہ عقل کی مدد سے صداقت تک پہنچا جا سکتا ہے۔ اس کے نزدیک ثبوت کی بنیادی اہمیت تھی۔ انسانی وجود اور خیال کی صداقت کے لیے بھی عقل کی رہ نمائی ناگزیر ہے۔ اس کا مشہور مقولہ ہے ''میں سوچتا ہوں، اس لیے میں ہوں'' اس طرح وجود کی فہم ہی عقل کے تفاعل سے وابستہ ہے۔ فرانس میں سترہویں اور اٹھارویں صدی کے ذہن پر ڈیکارٹ نے گہرے اثرات قائم کیے۔ عموماً تخلیقی فن کار زبان اور شعر کے اصولوں اور ہیئتی نظم و ضبط پر خصوصی توجہ دیا کرتے تھے۔ عشقیہ اور غنائی شاعری کا ارتقا رک گیا۔ فطرت کے ذی روح ہستی کے طور پر تصور کی جگہ اس کے میکانکی تصور نے لے لی۔ ذات کے تجربے، احساس اور جذبے کی قدر و قیمت کم ہوگئی۔

فرانس میں نو کلاسیکی رجحان کو شدید تر کرنے میں بوالو (1636-1711) Boileau کے علاوہ راپاں Rapin، باسو Bossu، اور سینٹ اِورمون Saint Evermond کا اہم حصہ ہے۔ ان نقادوں نے صنفی ہیئتوں، تقاضوں اور اصولوں کو از سر نو مرتب کیا۔ ان کے سامنے ارسطو کی Poetics کی وہ تشریحات تھیں جنھیں اسکیلگر، کیسٹلوِٹرو Castelvetro، منٹرنو Mintorno، وِدا Vida وغیرہ نے قلم بند کیا تھا۔ شاعری محظوظ بھی کرتی ہے لیکن اس کا منصب لطف اندوزی سے

زیادہ اخلاق آموزی ہے۔ عقل ہی صحیح غلط جاننے کا واحد پیانہ ہے۔ راپاں کے لفظوں میں بقول پوپ فطرت کو وہ ضابطے اور قرینے کے ساتھ مرتب کرنے کا ڈھب جانتے تھے۔ شاعری کے فن کو سیکھا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے فطری استعداد اور محض تربیت سے حاصل کی ہوئی استعداد میں وہی فرق ہے جو خلاقی اور فن کاری میں ہے۔ انگریزی ادیبوں کے مقابل میں فرانسیسی زیادہ سخت تھے جس کی طرف یوسف حسین خاں نے بھی اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''فرانسیسی مزاج یونانی مزاج سے مشابہت رکھتا ہے۔ انگریزی مزاج فرانسیسی اور ہسپانوی مزاج (جسے وہ عربی مزاج سے زیادہ ملتا جلتا بتاتے ہیں اور جو اپنی متصوفانہ اور سرّی کیفیت سے پہچانا جاتا ہے) اور ذوق کے بیچ بیچ میں ہے۔ انگریزی ادب نے قدما کے ادب کا اثر قبول کیا لیکن ادب کی تخلیقی آزادی کو برقرار رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزوں کا سب سے بڑا ادیب اور شاعر شیکسپیئر ہے اور فرانسیسیوں کا سب سے بڑا شاعر اور ادیب راسین ہے جو صحت و توازن کا پتلا ہے لیکن شیکسپیئر کی طرح تخلیقی جوش سے محروم ہے!''
>
> (فرانسیسی ادب، ص113)

فرانسیسی نوکلاسیکیوں کی نظر میں صداقت ہی حسن ہے فن جس کی تعبیر ہے جو جمالیاتی انبساط بخشتا ہے۔ بوالو یہ تک کہتا ہے کہ بدصورتی کی بھی خوبصورت نقل کی جا سکتی ہے یعنی فن کے ذریعے اس کی خاصیت بدل جاتی ہے اور وہ ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ یوسف حسین خاں نے نوکلاسیکی اصولوں پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''بعض عام قواعد ہوتے ہیں جن کا اطلاق ہر صنف ادب پر ہوتا ہے اور بعض مخصوص قواعد ہوتے ہیں جن کو ہر صنف پر علیحدہ علیحدہ لاگو کیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ قواعد عام نوعیت کے ہیں:

(1) ادب اور آرٹ میں صرف اس بات کا اظہار کیا جائے جو فطرت اور صداقت پر مبنی ہو۔ صداقت وہ ہے جسے انسان کی عقل تسلیم کرے اور جو تمام انسانوں میں عام ہو۔

(2) صداقت کو عالمگیر ہونا چاہیے۔

(3) ادب میں ایسی کوئی بات نہیں ہونی چاہیے جو اخلاقی معیار کے خلاف ہو۔

(4) ادب میں دلکشی کے ساتھ اس کا مفید ہونا بھی ضروری ہے۔
(5) مختلف اصناف کو ایک دوسرے سے گتھم گتھا نہیں کرنا چاہیے۔"

ان قواعد و ضوابط کی پابندی ہی سے ادب کے اعلیٰ نصب العین کا حصول بھی ممکن ہے۔ جہاں تک اصناف کے اسلوب، ہیئت اور موضوع کا تعلق ہے۔ نوکلاسیکیوں نے ارسطو کو مقدم رکھا لیکن کہیں کہیں اپنی طرف سے کچھ جوڑنے کی کوشش بھی کی ہے۔ بوالو المیہ، اور طربیہ کو اپنی بحث کا خاص موضوع بناتا ہے لیکن ارسطو کے برخلاف المیہ کے بجائے رزمیہ کو سب سے اعلیٰ صنف قرار دیتا ہے۔ اصولوں کے اعتبار سے ارسطو کے اصول ہی اس کی نظر میں حتمی اور فیصلہ کن ہیں۔ باسو، رزمیہ کو اخلاق کے ساتھ مشروط کرتا ہے اور یہ کہ فیبل Fable کو حقیقی تاریخی واقعے پر مبنی ہونا چاہیے۔ ایک عیسائی ادیب کے لیے یونان و روم کے دیوی دیوتاؤں کو اخذ کرنے کا مسئلہ بھی بڑا ٹیڑھا تھا۔ سو بوالو ایک راستہ یہ نکالتا ہے کہ رزمیہ کی صنف اساطیری دیوی دیوتاؤں کا اقتضا کرتی ہے اس لیے جدید ادیبوں کو عیسائی اسرار و رموز کو ان کی تقدیس کے باعث رزمیوں میں پیش نہیں کرنا چاہیے۔

المیہ اور طربیہ کے قواعد میں وحدتوں، پلاٹ، کردار، جذبات، اظہار اور دوسرے زمروں میں تناسب سے انحراف کو بھی معیوب سمجھا گیا لیکن راسین المیہ میں ارسطوئی کیتھارسس کے تصور کے برخلاف جذبات سے ابھرنے والی روح کے استقلال کو جمالیاتی انبساط کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ نوکلاسیکیت کا اس پورے دور پر غلبہ ہے لیکن کورنئی Corneille جس کی ترجیح عقل و فہم پر تھی ارسطو کے تمام اصولوں کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کا کہنا تھا کہ ارسطو نے جن فنی نمونوں کی بنیاد پر اصول بنائے تھے وہ اس کے عہد تک کی تحریریں تھیں۔ ان کا اطلاق تمام قوموں اور زمانوں پر نہیں کیا جاسکتا۔ بہتر یہ ہے کہ ہمیں ان کی روح کا اتباع کرنا چاہیے۔ سینٹ اورموں کو بھی تخلیقی آزادی عزیز تھی۔ ارسطو کی اصولوں کی بندش کو وہ اکتانے والی چیز قرار دیتا ہے جو کہ فطرت کے خلاف ہے۔ اس کا یہی کہنا تھا کہ ایسی کوئی چیز (اصول) نہیں ہے جو ہر وقت اور ہر قوم کے لیے مناسب ہو۔

نوکلاسیکی تنقید نگار اکثر شعرا کی طرح روایتی تھے۔ ان کے تجزیوں میں ان ادبی اور فنی

قدروں پر تکیہ کیا جاتا تھا جنھیں قدیم نے معیار شناسی کی بہترین کلید کے طور پر قائم کیا تھا اور جو اساساً خطابت کے فن سے تعلق رکھتی تھیں۔ زبان و بیان کے فن کے اعتبار سے شاعری کا مقام سب سے افضل تھا۔ ارسطو نے مختلف اصناف اور ہیئتوں کی معیار بندی کی طرف توجہ دی تھی اور ان کے مختلف اجزا کی فن پارے کی کلیت میں کیا معنویت ہے؟ اس سوال کو بنیاد بنایا تھا۔ جن اختراعی صلاحیتوں اور متخیلہ کے تخلیقی تفاعل کو نشاۃ الثانیہ کے شعرا بروئے کار لائے تھے نوکلاسیکیوں نے روایت پرستی کے نشے میں انھیں کم ہی مفید مطلب سمجھا۔ نقادوں اور شعرا نے سادگی، صفائی، اصواتی خوش آہنگی، تناسب و اعتدال کو فطاسیائی اور تخیلی سعادتوں پر ترجیح دی۔ شاعری، فن کارانہ مساعی کا عملی نمونہ بن گئی۔ خلقی پن (اور یجنلٹی) اور انفرادی اُپج کے کوئی معنی نہ رہے۔

نوکلاسیکیوں نے ہوریس کے ہیئتی تصور کو خاص اہمیت دی تھی۔ اُس نے شاعری کا مقصد اخلاق آموزی ہی نہیں لطف اندوزی بھی بتایا اور یہی وہ تصور ہے جسے نوکلاسیکیوں نے عقیدے کے طور پر اپنی گرہ سے باندھ لیا تھا کہ فوری طور پر کوئی فن پارہ انبساط بخشتا ہے اور بالآخر اس کا منصب ایک شرط کے طور پر اخلاق کے ساتھ مربوط ہوتا ہے۔ اسی بنیاد پر ڈرائڈن بھی لطف اندوزی کے منصب کو بنیادی اور اخلاقی مقصد کو ثانوی درجے پر رکھتا ہے کیونکہ شاعری ہی میں یہ قوت اور صلاحیت ہے کہ وہ حظ فراہم کرنے کے ساتھ اخلاقی تربیت کا فرض بھی ادا کرسکتی ہے۔ اکثر نوکلاسیکی اخلاق کو اوّل اور انبساط آفرینی کو دوم درجے پر رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری محض عقلی کارگزاری ہے۔

ہم یہ جانتے ہیں کہ انگریزی میں تصورِ نقل کو لاطینی ترجموں سے اخذ کیا گیا تھا جس کے معنی انسانوں کے اعمال کی نمائندگی کے تھے۔ نشاۃ الثانیہ نے اس سے پیش رووں بالخصوص قدما کی تقلید کے معنی میں لیا۔ ارسطو کی فرہنگ میں اس سے مراد کسی عمل کی تصویر کشی اور عمل کے ایک قطعی اصول کے تھے۔ نقل و نمائندگی کو جانچنے کی کسوٹی مطابق بہ اصل صداقت آ؛ ڈکورم (نفیس وضع) کے تھے نیز جو عمل یا عمل کے اصول کے ساتھ ملحق ہے۔
اسی نقطۂ نظر سے فطرت، تعقل اور صداقت کو رہ نما اصول کے طور ،

...... کی صلاحیت کہتے تھے) کے عمل کے ساتھ وابستہ ہونے کے باعث ہو بہو نقالی بھی نہیں اس کا تعلق انسان کے امکان افزا اور مثالی تصور پیش کرنے سے ہے۔ فطرت کی ہو بہو ترجمانی یا تصویر کشی کے بجائے اسے ایک نئی سچائی یا حقیقت کے طور پر کسب کرنا چاہیے۔

نوکلاسیکیوں نے اپنے اصول فطرت سے اخذ کیے جو متنوع ہیں اور ان کا اطلاق مختلف اصناف پر کیا۔ ان کی سب سے بڑی کم زوری بقول ڈاکٹر جانسن یہ تھی کہ وہ ذاتی فہم و ادراک کے بجائے محض اصولوں کی روشنی میں فیصلہ کرتے تھے۔ وہ یہ نہیں دیکھتے تھے کہ نظم میں کیا ہے بلکہ یہ دیکھتے تھے کہ اسے کیا ہونا چاہیے یا یہ کہ قدما کے اصولوں کی اس نے کتنی پیروی کی ہے یا یہ کہ روایتی تقاضوں کا اس نے کتنا لحاظ رکھا ہے۔ اسپنگارن اس قسم کے نقادوں کو ذوق سے عاری قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ بہترین ذوق ہی بہترین اصول کی تشکیل کرسکتا ہے۔

نوکلاسیکیوں اور بالخصوص فرانسیسی نوکلاسیکیوں نے کلاسیکی اصناف کی معیار بندی کے اُن اصولوں کو بالخصوص پیشِ نظر رکھا اور ان کی پیروی کو فوقیت دی جنھیں ارسطو نے قائم کیا تھا۔ ارسطو نے المیہ اور رزمیہ کی شکل سازی اور معیار بندی پر خصوصی زور دیا تھا۔ دوسری اصناف اس کے نزدیک ثانوی درجہ رکھتی ہیں۔ نوکلاسیکیوں نے غنائی شاعری، طربیہ، طنزیہ شاعری اور کسی حد تک اوڈ Ode کی طرف بھی توجہ دی۔ ڈرائڈن کی نظر میں ہیروئی نظم کی عظمت اس میں ہے کہ وہ انسان کی روح کو زیرِ عمل لانے پر قادر ہو۔ اگرچہ ڈرائڈن کی اس تعریف کو رزمیے کے ساتھ وابستہ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور جزوی طور پر جس کا اطلاق المیہ پر بھی کیا جاسکتا ہے کیونکہ دونوں اصناف میں ان اشخاص کو پیش کیا جاتا ہے جن کے ساتھ شجاعت اور عظمت کا تصور وابستہ ہے۔ مجموعاً دونوں اصناف سامع اور قاری میں شکوہ خیز جذبات کو تحریک بخشتی ہیں۔ تاہم ڈرائڈن کہیں ہیرونک نظم کو المیہ یا رزمیہ کے ساتھ مربوط نہیں کرتا۔ کلاسکس کے یہاں بھی علیحدہ سے اس کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ البتہ پلوٹارچ اور بوکیشیو سے ڈاکٹر جانسن تک اسے بحث کا موضوع ضرور بنایا جاتا رہا ہے۔

پیروی یا نقل کے معنی جب قدما کی پیروی اور نقل کے ٹھہرے تو عقل کی رہ نمائی ہی میں بہتر طور پر نقل بھی کی جاسکتی ہے۔ نوکلاسیکیوں کی بیش تر مساعی نئی معیار سازی کے مقابلے میں

قدما کے اصولوں کو بنیاد بنانے کی طرف مائل تھیں۔ انھوں نے ادبی فن کے تخیلی اور جذباتی پہلوؤں سے پہلوتہی اختیار کی اور تعقل اور استدلال کی فرماں روائی کو ایک قابلِ قدر درجہ تفویض کیا۔ زندگی کے تعلق سے بھی ان کا رویہ عموماً جذبے اور کیفیت سے عاری میکانکی نوعیت کا تھا۔ وہ شاعری یا ڈرامے میں تکمیل کے پہلو پر خاص توجہ دیتے تھے اور یہ دیکھتے تھے کہ فنی ساخت میں مختلف اجزا مل کر اسے ایک واحدے میں ڈھال سکے کہ نہیں۔ محض عقلی نظم و ضبط سے موثر کن اسلوب کی وضع قائم ہو سکتی ہے اور نہ اسے جمالیاتی تجربے سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

نوکلاسیکی دور کو کلاسیکی احیائے علوم و فنون کا دور بھی کہتے ہیں۔ اس سے قبل نشاۃ الثانیہ بھی بازیافت کی کوششوں سے عاری نہیں تھا بلکہ بین جانسن اور سڈنی جیسے نقاد بھی یونانی اور رومی نمونوں کی پیروی کی تلقین کرتے تھے۔ نوکلاسیکیوں نے اس رجحان کو شدت بخشی۔ ارسطو، ہوریس، سسیرو Cicero اور کوئن ٹلین Quintilian ہی نہیں کیسٹلوٹرو، اسکیلگر اور بعدازاں بوالو (فرانسیسی) کے کلاسیکی تصورات کو اپنی ترجیحات کی بنیاد بنانے کے باوجود انگلستان نے انھیں جزوی طور پر ہی قبول کیا۔ فہم عامہ کے تحت نوکلاسیکیوں نے اُن خیالات، تصورات اور اصولوں کی اپنی سرزمین میں تخم ریزی سے گریز بھی کیا جن سے علاقائی تعصب اور تنگ نظری کی بو آتی تھی۔

○

نوکلاسیکی تنقید کے طرح انداز

جوزیف ایڈیسن(1719-1672)، الیگزینڈر پوپ(1744-1688)،

ڈاکٹر جانسن(1784-1709)

اٹھارھویں صدی کے نصف اوّل میں ایڈیسن کی حیثیت انگریزی ادبی تنقید میں ایک مطلق العنان کی تھی۔ اسی صدی تک پہنچتے پہنچتے اس کی شہرت کا سورج تقریباً غروب ہوگیا۔ انیسویں صدی میں کسی کسی کے یہاں ہی اس کا حوالہ ملتا ہے۔ بیسویں صدی میں نئے علوم کی دریافتوں کے ساتھ اس کی طرف میلان میں تیزی آئی۔ نفسیات سے ذہنی رغبتوں کی تاریخ تو بہت پرانی ہے لیکن ایک نئی سائنس کے طور پر اس نے بیسویں صدی ہی میں اپنے لیے جگہ بنائی، جس نے بیک وقت کئی علوم وفنون کو اپنے حیطۂ اثر میں لے لیا۔ خصوصاً شعر وادب کی علامتی تفہیمات میں اس سے مدد لی گئی۔ بیسویں صدی کی تنقید کے ایک بڑے حصے میں تحلیل نفسی کے طریق کار کو عمل میں لایا گیا۔ نفسیاتی تنقید کے میلان کے فروغ کے ساتھ ماضی کے ان نقادوں کو بھی دریافت کیا گیا جن کے یہاں ذہنِ انسانی کی تحلیل کی طرف خصوصی رجحان ملتا ہے۔ اس لحاظ سے ایڈیسن کو انگریزی ادبی تنقید کی تاریخ میں جدید نفسیاتی تنقید کا بنیاد گزار

کہا جاتا ہے۔ وہ طبعاً نوکلاسیکی تھا لیکن کہیں کہیں اس نے گنجائشیں بھی قائم کر رکھی تھیں۔ اٹھارویں صدی میں تجربیت Empricism کا فلسفہ اس کے ذہن پر بھی اثر انداز ہوا۔ ہابس اور لاک نے متخیلہ کی جو تعبیر پیش کی تھی، ایڈیسن نے تخیل و تعقل کی تفہیم میں اسی تعبیر پر بنائے ترجیح رکھی۔ متخیلہ کی یہ تعریف اگر چہ محدود اور کالرج کی تصور سازی سے کم ہی میل کھاتی ہے لیکن تخیل کی طرف اس کی توجہ اس کے ذہن کی لچک کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

ایڈیسن، بڑا نقاد نہیں تھا، لیکن اس نے تنقید کے لیے فضا سازی کا کام کیا، اسے اپنے عہد میں معمول بنانے کی کوشش کی اور وہ اپنے اس مقصد میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوا۔ اس کی ترجیحات کا خاکہ ہم اس طرح ترتیب دے سکتے ہیں:

1- اس نے اپنے قاریوں کو اس نکتے کی طرف توجہ دلائی کہ فنی خصوصیات ہمیشہ چند مخصوص اصولوں پر مبنی نہیں ہوتیں۔ انھیں جانچنے اور ان کی کارشناسی کے دوران ان سے مرتسم ہونے والے تاثرات ہی کو بنیاد بنانے کی ضرورت ہے۔

2- کبھی کبھی فن کے اصولوں سے انحراف کر کے بھی اعلیٰ درجے کی فیصلہ کن آرا قائم کی جا سکتی ہیں۔ گویا ہمیشہ موجود اصولوں کی رہ نمائی کو ترجیح دینے کے معنی استنباطِ نتائج میں تکرار اور یکساں روی کو راہ دینے کے ہیں۔

3- ادبی اختصاص کی کسوٹی مہذب کارکردگی کا احساس اور شخصی تاثرات ہوتے ہیں نہ کہ اصول۔

4- اس طرح ایڈیسن کا رخ مصنف کے بجائے قاری کی طرف ہو جاتا ہے۔ قاری پہلی بار تنقیدی عمل میں ایک اہم حیثیت اختیار کرتا ہے اور پہلی بار کسی ادبی تھیوری کو بجائے شاعر کے اس کے قاری کے ردِّعمل کی صورت میں ایک نیا پیمانہ مل جاتا ہے۔ ایڈیسن کا تصورِ تخیل محدود اور یک طرفہ ہے لیکن اس کی اہمیت اس معنی میں ہے کہ انگریزی کی حد تک ایک عمومی جمالیاتی تھیوری کی تشکیل کی طرف وہ متوجہ ہوا۔ مجرد موضوعات پر فلسفۂ فہمِ عامہ Commonsense Philosophy کا پہلی بار اور بہت پہلے اس نے اطلاق کر کے پس رَو نسلوں کے لیے ایک نئے طریق کار کی بنیاد رکھی۔

الزبیتھ عہد/نشاۃ الثانیہ کے عہد میں جس روشن خیالی اور معتدل رویوں کی نشو ونما ہوئی تھی اور کلاسیک اور ان کے اصولوں کی پاس داری اور اعتراف کے باوجود انھیں تمام و کمال قبول کرنے سے عموماً گریز کیا گیا تھا۔ معقولیت پسند دور میں یہ سلسلہ برقرار نہیں رہ سکا۔ تخلیقی سطح پر جس ذہنی آزادی نے ادب کی عظمت کا نیا تصور دیا تھا، لوگوں کے ذوق کی تربیت کی تھی۔ تخیل کو معنی دیے تھے۔ اس کی توسیع نہ ہو سکی۔ کلاسیکی اصول پرستوں نے ایک طرف یونان و روم کو قبلہ بنایا، دوسرے فرانس کے نوکلاسیکیوں کی تقلید کو وقار کی چیز خیال کیا اور فطرت، ذکاوت یا تخیل سے متعلق بنیادی سوالوں کو میکانکی طور پر سمجھنے، سمجھانے کی کوشش کی۔ ایڈیسن کو نوکلاسیکی تحریک کا ایک مخصوص اور مثالی نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ اس نے نوکلاسیکی اصولوں کی توضیح کی اور اپنی شاعری میں عملاً انھیں منطبق بھی کیا۔ ایڈیسن، لاک Locke، برک Burke اور ہابس Hobbes جیسے فلسفیوں کے معقول پسندانہ تصورات کا زبردست موید تھا۔ لاک کا تخیل کے تعلق سے قطعاً تعقلی تصور تھا۔ لاک نے اس تصور کو ہابس سے لیا تھا جو ذہن کے دو تفاعل بتاتا ہے ایک عمل ادراک The act of perception جسے وہ حواس سے متعلق کر کے دیکھتا ہے۔ لفظ تخیل کا اطلاق وہ بصری تجربے میں آنے والی اشیا کے ادراک پر کرتا ہے اور دوسرا عمل استبصار The act of visualization یعنی متصور کرنے کا عمل، جس کا تعلق یادداشت سے ہے اور جس کا کام ان تاثرات کی بازیافت سے وابستہ ہے جنھیں وہ تنزل پذیر حواس سے تعبیر کرتا ہے۔

ہابس خیالات ہی کو حواس کہتا اور خیال کرنے کے عمل کو حواس سے مربوط کرتا ہے۔ مثلاً جیسے ہی سامنے سے نظر آنے والی شئے ہٹا دی جائے یا دیکھنے والا اپنی آنکھ بند کر لیتا ہے تب بھی اس کا پیکر یا خیال (ہمارے ذہن میں ہوتا ہے) حالانکہ وہ اتنا صاف نہیں ہوتا۔ ہابس کا کہنا ہے کہ لاطینیوں کی نظر میں یہی تخیل تھا جب کہ یونانی اسے خیال آرائی/متصورہ Fancy کہتے تھے۔ جو صرف 'ظاہری صورت' کے تجربے تک محدود ہوتی ہے اور جس کا تعلق صرف ایک حس Sense سے ہوتا ہے۔ اس طرح ہابس کے نزدیک تخیل کچھ نہیں ہے سوائے تنزل پذیر حس Decaying sense کے اور جو ہر ذی روح مخلوق کو میسر ہے۔ گویا تنزل پذیر حس ایک خام مواد ہے۔ فن کار کا تخلیقی تخیل اپنے فنی شہ پارے میں جسے بروئے کار لاتا ہے۔ ایڈیسن لفظ تخیل سے

'بصری تجربے میں آنے والی اشیا کا ادراک' مراد لیتا ہے اور ثانوی امثال یا تصورات کا سرچشمہ بھی اسی کو کہتا ہے۔ اس کی نظر میں تخیل سے ملنے والے انبساط کا تعلق بصارت سے ہے۔ وہ انبساط کو بھی دو زمروں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک کا تعلق بصری تجربے میں آنے والی اشیا اور ان کے ادراک سے ہے۔ دوسری ثانوی انبساط، جس کا تعلق بصری تجربے میں آنے والی اشیا کے امثال سے ہے یعنی جب وہ اشیا ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتیں اور ہماری یادداشت میں محفوظ ہوجاتی ہیں یا جو اشیا کے بجائے اشیا کے ذہنی پیکر یا محض خیال کی شکل اختیار کرلیتی ہیں جنھیں وہ غیر موجود یا افسانوی Fictitious کہتا ہے۔

اسکاٹ جیمس، برک کے حوالے سے ذہن کی تین قوتیں بتاتا ہے: (1) حواس جو اشیا کی ظاہری صورت کے تجربے سے وابستہ ہیں (2) تخیل جو اشیا کے پیکروں کو اسی صورت میں پیش کردیتا ہے جس صورت میں اسے حواس سے ملے تھے (3) تعقل کی وہ قوت جس کا تعلق امتیازات قائم کرنے سے ہے۔ ایڈیسن کے نزدیک تخیل اپنی پہلی سطح پر فطرت کا ادراک ہے۔ دوسرا ان امثال کی ذہنی نمائندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ جن کا مصدر اور منبع ادراکات ہیں۔

لاک ان سائنس دانوں میں ہے جن کے نزدیک بصارت Sight کی بنیادی اہمیت ہے۔ جس کے بوتے پر تمام طرح کی سائنسی دریافتیں عمل میں آتی ہیں۔ ایڈیسن کا کہنا ہے کہ یہ بصری حس ہی ہے جو متخیلہ کو متنوع امثال Ideas فراہم کرتا ہے۔ گویا ایڈیسن تخیل کی اس تفاعلی قوت سے آگاہ تھا۔ جو ہر تجربے یا شئے یا مشاہدے کو تخلیق کے عمل سے گزارنے کی استعداد رکھتی ہے اور جو ایک رومانوی تصور ہے۔ مجموعی طور پر ایڈیسن کے نزدیک تخیل یادداشت ہی کی ایک شکل ہے۔ اسے ہارٹلی کے تلازماتی تصور کا بھی علم نہیں تھا جسے ورڈز ورتھ اور کالرج بروئے کار لائے تھے۔ حتیٰ کہ ڈرائڈن سے بھی اس نے کوئی 'سبق' نہیں لیا جس نے شیکسپیئر وغیرہ پر بحث کے دوران تخیل کے تفاعل کو اس کی غیر معمولی تخلیقیت سے جوڑا تھا اور جو بعض اعتبار سے کالرج کی پیش روی بھی کرتا ہے۔ ایڈیسن کے نزدیک فطرت بھی وہی ہے جس کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں نیز یہ جو عظیم، نئی اور خوبصورت دنیا ہے اس کا ابلاغ و علم بھی ہم اپنے حواس ہی کے ذریعے کرتے ہیں۔ ایڈیسن 'Chery Chase' نام کے بیلڈ کے تعریف اس لیے

کرتا ہے کیونکہ وہ مختلف ذوق رکھنے والوں کو طمانیت بخشتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس میں فطرت کو مصور کیا گیا ہے۔ ایڈیسن اسے 'عظیم الشان سادگی' Magestic simplicity سے تعبیر کرتا ہے جو عام لوگوں کے لیے بھی لطف اندوزی کا باعث ہوسکتی ہے۔ لیکن 'عظیم الشان سادگی' کا تصور وہاں اپنے معنی کھودیتا ہے جب اسے وہ بناوٹی ذکاوت False with کے ساتھ مربوط کرتا ہے۔ بناوٹی ذکاوت کا کام ہی غیر حقیقی، فنطاسیائی اور دوراز کار استعارے خلق کرنا ہے۔ اس طرح کے استعارات بے ساختگی سے عاری ہوتے ہیں۔

الیگزنڈر پوپ:

ادبی تنقید کی تاریخ میں جن نقادوں نے نوکلاسیکی رجحان کو تقویت پہنچائی اور قدیم یونان و روم کے بلند مرتبہ نقادوں اور شاعروں کے فکر وفن کے ایک جہانِ بے کراں کو دائمی سرچشمۂ روایت کے طور پر اخذ کیا ان میں بین جانسن، ڈرائڈن اور ڈاکٹر جانسن کے علاوہ پوپ بھی شامل ہے۔ پوپ کے تنقیدی تصورات کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس کی تصنیف Essay on Criticism ایک استثنائی مثال ہے۔ علاوہ اس کے Preface to the Works of Shakerpeare، The Art of Sinking اور The Preface to the Translation of the Illiad میں بھی شاعری کے بارے میں جستہ جستہ اس کی آرا کا پتہ چلتا ہے۔ Essay on Criticism میں اس نے جو خیالات وتصورات قائم کیے ہیں ان کے ماخذ ہوریس کی Art Poeticia ویدا کی De Arte Poetica اور بوالو کی L'Art Poetique ہیں۔ شاعری کے منصب اور اصولوں کے بارے میں وہ ان کے قائم کردہ تصورات کی ترجمانی کو کافی سمجھتا ہے جو ترجمانی سے زیادہ اپنے عہد کی دانش کے لیے یاددہانی ہے۔ پوپ درحقیقت ارسطو، کوئن ٹلین، باسو، راپاں، بوالو وغیرہ کی شاعری کی تھیوری کی تشہیر واشاعت کے حق میں محض ایک ذریعے کا کام کرتا ہے۔ وہ اپنی طرف سے کچھ جوڑتا ہے، نہ کمیاں نکالتا ہے اور نہ ان کی بنیاد پر کوئی نیا نظریہ تشکیل دیتا ہے۔ لیڈی ایم ورٹلی مانٹین Lady M. Wartley Montagn جو اس کی دوست تھی پوپ کے سارے خیالات کو سرقہ کہتی ہے۔ غالباً پوپ کے لیے یہ بھی ایک اعزاز کی بات تھی۔

پوپ کے Essay کو تین حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے:

1- پہلا حصہ (پہلی سطر سے 200 تک) جس میں تنقید کے فن کے تعلق سے عمومی باتیں کہی گئی ہیں جس کا انحصار فطری استعداد، مشق و مہارت اور قدما کے عظیم کارناموں اور اصولوں پر ہے۔

2- دوسرا حصہ: 201 سے 559 تک کی سطروں پر مشتمل ہے۔ جس میں وہ غلط قسم کی تنقید کے اسباب کی نشاندہی کرتا ہے۔

3- تیسرا اور آخری حصہ جو 560 ویں سطر سے شروع ہوکر 744 ویں سطر پر ختم ہوتا ہے۔ بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ اس میں وہ قدماء سے فرانس تک کے نقادوں سے اخذ کردہ اصولوں اور ضوابط کو بنیاد بناتا ہے جن کو رہ نما بنا کر ہی کوئی نقاد تنقید کے عمل سے گزر سکتا ہے۔

پوپ کے ادبی تصورات میں ایسا کچھ نہیں ہے جسے نیا کہا جاسکے۔ شاعری اور تنقید میں اس نے بڑے استقلال اور اعتماد کے ساتھ کلاسیکی اصولوں کی تحسین کی اور انھیں اپنی شاعری اور تنقید میں منطبق بھی کیا۔ اس کے نزدیک سچے ذوق کو پانے کی کلید کلاسیکیت کی پیروی میں ہے۔ کلاسیک صحیح معنی میں فطرت سے آگاہ اور فطرت کے پیروکار تھے۔ وہ فطرت جسے وہ ضابطہ بند کہتا ہے۔ اس کی یہ بیت بہت مشہور ہے اور مستقل حوالے کا حکم رکھتی ہے:

Be Homer's works your study and delight,

Read them by day and meditate by night

ہومر کے کاموں کو اپنے مطالعے میں رکھو اور محظوظ ہوں۔

دن میں انھیں پڑھو اور رات میں ان پر غور کرو

پوپ نے جن قدما کے اصولوں کو فطرت کا نام دیا تھا اور جن کی پیروی کو فطرت کی پیروی سے تعبیر کیا تھا ان میں ارسطو، ہورلیس، ڈایونیسیس، پیٹرونیس، کوئن ٹلین اور لانجائنس کا شمار کلاسکس میں ہے اور جدید کلاسیکیوں میں ودا Vida، بوالو، شیفیلڈ Sheffield، روساماں Roscommon اور والش Walsh کے نام آتے ہیں۔ لانجائنس سے وہ تخیل کا سبق نہیں سیکھتا، اس کے محض تصور ترفع Sublimity سے متاثر ہے کیونکہ اس حوالے سے اسے اسلوب کا وہ تصور مل جاتا ہے جو زبان و بیان میں اعلیٰ، نفیس، پروقار اور شکوہ آگینی کے ساتھ مشروط ہے۔ پوپ

کے لیے تخیل کا تفاعل کوئی مسئلہ ہی نہیں تھا۔ کیونکہ ذکاوت Wit ہی بنیادی قانون ہے۔ تنقید صرف صحیح، درست اور معقولیت کو جانچنے کی کسوٹی ہے۔ شاعری محض ذکاوت، فطرت اور قدماء کی پیروی کا نام ہے۔ شعری تلفیظ اور اس میں درستگی اور آراستگی ہی خاص معیار ہے۔ وٹ کے بارے میں ایڈیسن اور ڈرائڈن نے اپنے اپنے طور پر تصور قائم کیا تھا۔ پوپ ایڈیسن کی نسبت ڈرائڈن کا زیادہ حامی ہے بلکہ اس سے ایک قدم آگے نکل کر وٹ کی تعریف ان لفظوں میں بیان کرتا ہے:

True Wit is nature to advantage dressed

What oft was thoght, but ne'ver so well express'd

سچی ذکاوت، فطرت ہے، جسے سنوارنے کی توفیق ہے

اسے جو کچھ کہ خیال کیا گیا ہے، لیکن جو ہمیشہ بہتر اظہار سے رہ جاتا ہے۔

یعنی وہ خیال کی اہمیت سے تو واقف تھا لیکن اسے تخیل کا نام نہیں دے سکا اور یہ نہیں بتا سکا کہ نفسیاتی یا ذہنی یا تخلیقی عمل کے دوران واقع ہونے والے اسباب کیا ہیں جو خیال کو بہتر طور پر معرضِ اظہار میں لانے کی راہ میں مانع آتے ہیں۔ یا یہ کہ جو بات سوچی گئی وہ اتنی ہی خوبی کے ساتھ معرضِ اظہار میں کیوں نہیں آتی؟ پوپ نے شاعری یا تخلیقی فن یا اس کی ماہیت، تفاعل یا قدر کے بارے میں ایسا کوئی نیا تصور فراہم نہیں کیا اور نہ ہی قدیم کی روح کو سرچشمۂ اکتساب سمجھا۔

قدما کی افضلیت اور ان کا اختصاص پوپ کا خاص مسئلہ تھا۔ اس کا مقصد قدما کو ازسرنو قائم کرنا یا انھیں برتر و فائق ثابت کرنا نہیں تھا۔ قدامت کی صداقت کا رنگ کبھی ہلکا پڑتا ہے نہ اسے کوئی مسخ کر سکتا ہے۔ وہ لافانی ہے اور اس کا فن لافانی ہے جو ہمیشہ کے لیے سرچشمۂ فکر و فن ہے۔ پوپ نے اپنے عہد میں اس کی یاددہانی کی، اس نے یہ باور کرایا کہ قدما کو مطالعے میں رکھ کر کیسے اپنے ذوق کو چمکایا جا سکتا ہے۔ پوپ کا انسانیت پسندانہ کلچر تھا۔ کوئی بھی نسل آپ اپنے طور پر اپنی تشکیل نہیں کرتی، ماضی کی نسلوں کا فن اور ان کے افکار اس کے عقب میں کارفرما ہوتے ہیں۔ پوپ اپنے عہد میں بے حد مقبول تھا لیکن امتدادِ وقت کے ساتھ اس کی مقبولیت میں کمی آتی گئی۔ تنقید کو وہ اپنی طرف سے کچھ نہیں دے سکا اس لیے محض تاریخ میں اور

وہ بھی ایک خاص عہد کی تنقیدی تاریخ میں وہ اپنے معاصرین کو قوت بخشنے کا کارانجام دیتا ہے۔
شاعری میں اس کا مرتبہ نسبتاً بلند اور بعض اعتبار سے مستحکم بھی ہے۔

پوپ فطرت کی نقل کو تین معنی کے تناظر میں دیکھتا ہے:

1- فطرت بہ حیثیت ایک اعلیٰ حقیقت کے، یہ تصور کسی حد تک افلاطون کے تصور امثال idea سے ملتا جلتا ہے۔ پوپ کے لفظوں میں:

First follow the Nature, and your judgment frames

By her just standard, which is still the same

پہلے فطرت کی پیروی کرو، جو تمہاری رائے کی تعین کرتی ہے

اپنے معیار کے مطابق، جو کہ ہمیشہ ایک جیسے رہتے ہیں

پوپ نے یہاں فطرت کو ایک امثال (آئیڈیا) کے طور پر اخذ کیا ہے جس میں کبھی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ یہ حقیقت کی تجرید ہے۔

2- فطرت ایک آفاقی تنظیم کے طور پر، جسے ضابطے میں لاکر ایک مرتب شکل دے دی گئی ہے۔ گویا اصولوں کے لائحۂ عمل کے طور پر اس کی تنظیم کی گئی ہے اور اسے پیش کیا گیا ہے:

Those Rules, of old discovered, not devised,

Are Nature still, but Nature methodized

اصول جو قدیم کے دریافت کردہ ہیں، ایجاد کردہ نہیں

ہمیشہ سے ایک جیسی فطرت کے مطابق، بلکہ فطرت جو ضابطہ بند ہے۔

اس طرح پوپ جمالیاتی اصولوں اور فطرت کو سائنسی قوانین کے طور پر اخذ کرتا ہے جن کا مقصد انتشار میں ایک نظم و ترتیب قائم کرنا ہے۔

3- ادب کے عظیم نمونوں کے طور پر فطرت کی شناخت قائم کرنا، ہومر کی پیروی کے معنی فطرت کی پیروی کے ہیں۔ فطرت مثالی جوہر کی تجسیم کرتی، حقیقت سے اعلیٰ درجہ رکھتی اور جو نسبتاً زیادہ منظم، مربوط اور کسی بھی خامی اور نقص سے آزاد ہے:

Unerring Nature, still divinely bright,

One clear, unchanged and universal light,
Life, foce and beauty must to all impart,
At once the source, the end and test of Art.

فطرت جو عیب سے عاری اور دائمی الوہی تنویر ہے
شفاف، غیر مبدل اور آفاق کو منور کرنے والی
زندگی، قوت اور ایک آفاقی تنویر
جو بہ یک وقت سرچشمہ ہے، مقصد کا اور فن کے ذوق کا

پوپ کے یہاں ذکاوت Wit غیر معمولی استعداد کے معنی میں ہے۔ جو کسی بھی شاعر کے لیے سب سے ضروری چیز ہے اور ذوق Taste یا تعقل اور سوجھ بوجھ کی صلاحیت Judgment نقاد کے لیے ضروری ہے۔ دونوں صلاحیتوں کو وہ فطرت کی دین قرار دیتا ہے۔ تعقل کی اہلیت حاصل کی جاتی ہے۔ اسے ترقی دی جاتی ہے۔ بالکل ایسے جیسے فطری اہلیت کی قطع و برید کی جاتی ہے اور اسے قابو میں رکھا جاتا ہے۔ جب ذکاوت اور تعقل کی اہلیت مل کر عمل آور ہوتی ہے تو شاعر اپنا ایک مناسب اسلوب بھی پالیتا ہے۔

رومانویوں کی نظر میں پوپ کے خیالات میکانکی نوعیت کے ہیں۔ اس نے اصولوں کو میکانکی بنا دیا۔ فطرت کو میکانکی بنا دیا اور اس طرح شعری تلفیظ Poetic diction کا جو تصور مہیا کیا وہ بھی مصنوعی اور میکانکی نوعیت کا ہے، لیکن وہ ایک جگہ 'عام' گھریلو چیزوں کی نمائندگی کی بات بھی کرتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ صاف، سادہ اور فطری الفاظ کا متواتر استعمال ہی قاری میں زندگی آمیز تاثر خلق کرسکتا ہے نیز یہ کہ ہر جذبے کے لیے ایک ہی زبان مناسب نہیں ہوتی، اعتدال کے ساتھ اگر پرانے لفظوں کو کام میں لیا جائے تو وہ ایک قابلِ تعظیم فضا مہیا کرسکتے ہیں۔ کسی بھی نئے ادبی کارنامے کے لیے اس کے چابک دست، نفیس اور متناسب ہونے کو وہ ناگزیر شرط کے طور پر دیکھتا ہے۔

ڈاکٹر سیموئل جانسن:

ڈاکٹر سیموئل جانسن ایک نقاد، شاعر، لغت نویس اور تدوین کار تھا۔ جس کی شاعری ذاتی

احساس کے رنگ سے عاری اور بے حد تعمیم زدہ تھی۔ آخری برسوں کی تنقید کے اعتبار سے ایک اہم نقاد، ایک ممتاز لغت نویس اور ایک بلند مرتبہ تدوین کار جو اس کی تحقیقانہ بصیرت اور علم و فضل کا امتیازی شعبۂ عمل تھا۔ بلاشبہ وہ اپنے صحیح معنی میں ایک بڑا اسکالر تھا۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں وہ پہلی قاموسی شخصیت تھی جسے بحرالعلوم بھی کہا جاسکتا ہے۔

1775 میں Dictionary کی اشاعت کے بعد جانسن کو غیر معمولی شہرت ملی۔ ایک وقت تھا جب آکسفرڈ کے کالج پیم برک میں اس نے داخلہ لیا تھا لیکن بوجوہ وہ اپنی تعلیم جاری نہیں رکھ سکا۔ اسی آکسفرڈ نے اسے ڈاکٹریٹ کی اعزازی ڈگری تفویض کی جو اس کے لیے بہت بڑا انعام تھا۔ 1765 میں Shakespeare کی تدوین سے اس کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا۔ متنی تنقید کے لحاظ سے یہ ایک اعلیٰ درجے کا کام تھا۔ اس نے صحیح متن کی تلاش میں گہری تلاش و جستجو کی، ماخذ تک پہنچنے کی سعی کی۔ اس کا پیش لفظ اس کی محققانہ اور ناقدانہ بصیرت، اس کی جفاکشی اور جگر کاوی کا بہترین مظہر ہے۔ درمیان میں ایک طویل عرصہ وہ خاموش رہا لیکن عمر کے آخری سات برسوں میں اس نے 'انتہائی گراں قدر لمحوں' سے اس کی بھرپائی کردی۔ تنقید کے لحاظ سے Lives کی صورت میں وہ ایک بے بدل عالم کے طور پر اپنے آپ کو منوالیتا ہے۔

کسی بھی تاریخ میں ادواری تقسیم ایک بہت بڑا بنیادی مسئلہ ہوتا ہے۔ اسے ہر تاریخ نگار اپنی بصیرت اور اپنے مطالعے کی روشنی میں مختلف عنوانات کے تحت مربوط کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض تنقید کی تاریخ لکھنے والوں نے بین جانسن کو نشاۃ الثانیہ سے وابستہ کیا ہے اور بعض کے نزدیک وہ نوکلاسیکی تھا اور اسے ڈرائڈن، ایڈیسن، پوپ اور ڈاکٹر جانسن کی صف میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعض کے خیال میں بین جانسن، بوالو اور ڈرائڈن تینوں نوکلاسیکی تحریک کے نمائندہ تھے اور ایڈیسن، پوپ اور ڈاکٹر جانسن کا تعلق Age of Reason یعنی معقولیت پسند دور سے تھا۔ اس اعتبار سے ڈاکٹر جانسن نوکلاسیکی نقاد بھی ہے اور بہ یک وقت معقولیت پسند بھی۔

ڈاکٹر جانسن کو نوکلاسیکیت کا آخری نمائندہ کہا جاتا ہے۔ اس کے لیے بھی تعقل اور فہم عامہ کی خاص اہمیت تھی۔ اس کے سارے فیصلوں میں عقل کا پہلو زیادہ حاوی ہے اور عقل و

تعقل کا تصور اس نے اپنے عہد کے عموی محاورے اور قدما کے طریق کار سے اخذ کیا تھا۔ وہ اکثر قدما اور ان کے اصولوں اور نظریوں کی پیروی ہی نہیں کرتا، وکالت بھی کرتا ہے۔ شاعر کے لیے مشق وریاض کو ضروری قرار دیتا ہے۔ پوپ کی طرح فطرت کو وہ مہذب انسانی فطرت کے طور پر دیکھتا ہے کہ انسان کا وجود پیڑ پودوں کے نشو ونما اور ستاروں کی حرکات پر نظر رکھنے کے لیے نہیں ہے۔ شاعری کا دوسرا نام اختراع ہے۔ ایسی اختراع جو غیر متوقع کا تاثر فراہم کرے، تحیر کی کیفیت سے آشنا کرے اور مسرت بہم پہنچائے۔ جیسی چیزیں دکھائی دیتی ہیں، شاعری کو انھیں غیر معمولی تصور کی شکل میں پیش کرنے کی قوت ہونی چاہیے۔ تب ہی وہ مطمئن بھی کرسکتی ہے۔ فطرت کے ان حصوں کو نمایاں کرنا چاہیے جو دلآویز ہیں اور انھیں مخفی رکھنا چاہیے جو تخیل کو پیچھے دھکیلنے کا کام کرتے ہیں۔ جانسن کا نقطۂ نظر اخلاقی، عقلی اور انسانیت پسندانہ تھا۔ وہ گرے کی نظم The Bard کی مذمت اسی لیے کرتا ہے کہ وہ نہ تو صداقت کے مقصد میں معاون ہے نہ کسی اخلاقی یا سیاسی مقصد کو پورا کرتی ہے۔

ڈاکٹر جانسن تنقید کا کام اصول سازی بتاتا ہے۔ جس کی بنیاد پر شاعری کے محاسن دریافت کیے جاتے ہیں۔ اس کا اصرار شاعری پر اصولوں کا اطلاق کرنے اور چند مخصوص مقاصد کی عمل آوری تک محدود کرنے پر تھا۔ وہ اسی طرح تخیلی افسانوی عناصر کو ادب کی اقلیم سے دفع کرنے کی تاکید کرتا ہے اور جس طرح باسویل کے لیے ہیملیٹ کے بھوت، دہشت کا سبب تھے (جیورج واٹسن) اوتھیلو کے پانچویں ایکٹ کے منظر کو وہ ہیبت ناک اور ناقابل برداشت بتاتا ہے اور اس بات پر خوش ہوتا ہے کہ جیسے تیسے اس نے اسے ختم کرلیا۔ جیورج واٹسن ان رویوں کے پیش نظر جانسن کی بصیرت کو نیوراتی کہتا ہے جو اس کی ادبی فہم میں ایک معنی خیز عنصر ہے۔ جانسن علم کی دو قسمیں بتاتا ہے۔ ایک، موضوع کو ہم اپنے طور پر جانتے یا اس کا علم رکھتے ہیں دوسرا ہم جانتے ہیں کہ اس کے بارے میں ہم کہاں سے معلومات حاصل کرسکتے ہیں۔ جیورج واٹسن، جانسن کو علم کی دوسری شق میں رکھتا ہے۔ باسویل کے لفظوں میں وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ ابتدائی برسوں میں وہ شاعری سے عشق کرتا تھا، لیکن مشکل ہی سے کسی نظم کو اخیر تک پڑھ پاتا تھا۔

جیورج واٹسن نے جانسن کے کاموں کو چار زمروں میں تقسیم کیا ہے:

1- یہ تحریریں ان مضامین پر مشتمل ہیں جو اس نے Rambler کے لیے لکھے تھے۔ بعض تنقیدی آرا پر وہ قائم رہا اور بعض پر اس نے نظر ثانی بھی کی۔ باستانی Postoral شاعری کے سلسلے میں اس کا نقطۂ نظر ہم دردانہ ہے لیکن ربع صدی کے بعد ملٹن کے سوانح میں وہ باستانی شاعری کا قایل نہیں رہا۔ اس کا کہنا تھا کہ اچھے ذوق کو تاریخی اور اضافی سمجھنا چاہیے۔ ہر نسل اپنے ذوق کے مطابق پسندیدگی کے معیار تشکیل دیتی ہے۔ حسن بھی اضافی اور تاریخی ہے۔

جانسن اس ذیل میں بوالو کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتا ہے کہ وہ (ادبی اور فنی) کارنامے جو مختلف زمانوں سے گزرنے کے بعد بھی کھرے ہیں، کسی بھی جدید (ادب) کی خودستائی سے زیادہ تعظیم کے مستحق ہیں کیونکہ ان کی مسلسل شہرت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی اور جو یہ بھی ثابت کرتے ہیں کہ وہ ہماری لیاقتوں کے لیے مناسب اور فطرت کے عین مطابق ہیں۔

2- اس زمرے میں واٹسن نے Dictionary کو رکھا ہے۔ جو اس کے تحقیقی اور تنقیدی شعور کا پہلا گہرا نقش اجاگر کرتی ہے۔ وہ بڑا ادب اسے کہتا ہے جس میں دائمی قوت ہے اور جو ہر عہد میں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کے دور میں تھیوری سازی، نظریہ سازی اور اصول سازی ذہنوں کا خاص معمول بنا ہوا تھا۔ ایسا نہیں ہے کہ اس کی کوئی تھیوری نہیں ہے لیکن وہ سختی کے ساتھ تھیوری سازی کے خلاف استدلال بھی قائم کرتا ہے۔ بعض اعتبار سے قدیم کو من و عن قبول کرنے کو بھی معقولیت کے منافی قرار دیتا ہے۔ وہ اصول جو عقل اور فطرت کے خلاف ہیں ان کی یا جو قدیم ہیں صرف ان کی قدامت کی وجہ سے اندھادھند تقلید اور ادبی سطح پر مطلقیت اس کے نزدیک مذموم میلان ہیں۔ فطرت کے معنی اس کے یہاں قدیم شعرا کو عملاً برتنے اور عقل کے معنی تاریخی فہم کے ہیں جو نقاد کو یہ سیکھ دیتی ہے کہ وہ موجودہ صورتِ حالات کی روشنی میں ان کے کاموں کی تفہیم کریں۔ وہ کلاسیکی قوانین اور کلاسیکی شاعری کو بھی بحث طلب بتاتا ہے۔ باستانی شاعری کے محل اور بے محل ہونے کے سوال کو بھی معرضِ بحث میں لاتا ہے کہ معاصر عہد اور اس میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ اسی بنیاد پر اسپنسر کے باستانی میلان کو وہ برگشتہ قرار دیتا ہے۔ ملٹن کی Lycidas میں بھی باستانی وضع کے بارے میں وہ یہ رائے قائم کرتا ہے

کہ 'باستانی ساخت' سہل، ناشائستہ اور بیزار کن ہے۔

3- اس زمرے میں شیکسپیئر کی تدوین اور اس کا مقدمہ ایک عدیم المثال کارنامہ ہے جس میں اس نے تحقیق کے عمل کا ایک قیمتی نمونہ پیش کیا اور ہمیشہ کے لیے شیکسپیئر کے متن کو اس کی آخری شکل مہیا کر دی۔ اس کی بنیاد پر تحقیق و تدوین کے اصول قائم کیے جا سکتے ہیں۔

4- اس زمرے میں واٹسن Lives 1779-81 کا شمار کرتا ہے۔ یہ ایک انتہائی گراں قدر قاموسی نوعیت کا کام ہے جو اس کے دس بارہ برس کے طویل تعطل کے بعد سامنے آتا ہے اور 52 ادبی شخصیات کے سوانح پر مشتمل ہے جسے اس کے اب تک کے کاموں کی معراج کہنا چاہیے۔ اسی کے پیش نظر واٹسن اسے 'پہلا عظیم اسکالر نقاد' کہتا ہے۔

انگریزی تنقید میں ڈاکٹر جانسن پہلا تاریخی نقاد ہے جس کا تاریخی شعور گہرا تھا۔ اپنے عہد کے تاریخی تقاضوں کی فہم اس کی تحریروں میں جابجا ملتی ہے۔ تاریخ کے تحت صورتِ حال کی تبدیلی کس طور پر ذہنوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور کس طرح ذوق کی تشکیل ہوتی ہے؟ بعض اصناف کسی خاص عہد میں کیوں کر بامعنی ہوتی ہیں اور کیوں کر کسی اور عہد میں ان کی معنی خیزی برقرار نہیں رہتی؟ ادبی کارنامے بڑے کیوں کہلاتے ہیں، ان پر وقت اور تاریخ کا کوئی اثر کیوں نہیں پڑتا؟ ادبی کارنامے کی کامیابی کی کلید کیا ہے؟ شاعری کا بنیادی مقصد کیا ہے؟ جانسن اس طرح کے کئی سوالات اٹھاتا ہے اور مدلل جواب بھی فراہم کرتا ہے۔ ماحول اور عہد کے بارے میں اس کے یہاں ٹین Taine کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے ''ادب متعین قماش کے مطابق نہیں لکھا جاتا بلکہ وہ مصنف کے عہد اور اس کے ماحول کے ساتھ مشروط ہے۔'' اس سے قبل ڈرائڈن بھی شیکسپیئر اور فلیچر کی کامیابی کو ان کے عہد اور قوم سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ جانسن نے عہد کے جینیس Genius کو تنقید کے اصول کا ایک لازمی جزو قرار دیا ہے۔

> To judge rightly of an author we must transport ourselves to his time, and examine what were his means of supplying them. That which is easy at one time was difficult to another."

''کسی مصنف کے بارے میں صحیح فیصلہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم خود کو اس

کے عہد میں رکھیں اور یہ جانچیں کہ اسے مہیا کرنے والے ذرائع کیا تھے اور
کیا ایک خاص وقت کے لیے آسان تھا اور دوسرے وقت کے لیے مشکل۔''

جانسن Life of Milton میں ایک جگہ لکھتا ہے:

"The art of uniting pleasure with truth, by calling imagination to the help of reason:

''تعقل کے تئیں تخیل کی اعانت (ہی) مسرت کے ساتھ صداقت کو مربوط
کرنے کا فن ہے۔''

اس تعریف میں وہ نقل، لطف اندوزی، صداقت، تخیل اور تعقل کو بڑی ذہانت کے ساتھ ایک خاص معنی میں پرو دیتا ہے۔ یعنی شاعری کا فن وہ ہے جس میں صداقت یا زندگی کی نقل ہے اور شاعری کا تفاعل اس کی لطف اندوزی مہیا کرنے کی صلاحیت میں مضمر ہے۔ جانسن صداقت کی نقل کے ضمن میں تعقل کو رہ نما بتاتا ہے اور جو قوت مسرت فراہم کرتی ہے وہ تخیل ہے۔ شعری صداقت لطف و انبساط بخشتی ہے۔ جانسن یہاں سبق آموزی کے مقصد کا سوال نہیں اٹھاتا جبکہ سبق آموزی یا اصلاح کے مقصد کو وہ اوّل مقام دیتا آیا ہے۔ Preface to Shakespeare میں وہ ادبی تخلیق کا مقصد درس و اخلاق بتاتا ہے اور شاعری کا مقصد وابستہ ہے To instruct by pleasing سے یعنی مسرت دینے کے ساتھ اخلاق سکھائے۔ شیکسپیئر کے بارے میں اس کا خیال ہے:

''وہ تمام مصنفین سے افضل ہے کم از کم جدید مصنفین سے۔ وہ شاعر فطرت
ہے، ایک ایسا شاعر جو اپنے قاریوں کو زندگی اور اطوار کا صحیح عکس دکھاتا ہے۔
اس کے کرداروں پر کسی خاص مقام کے فیشن اور باقی دنیا کا کوئی اثر نہیں
ہوتا۔ وہ تمام بنی نوع انسان کے حقیقی ورثاء ہیں۔''

شعری نمائندگی کے لیے بھی اس کا کہنا ہے کہ یہ نمائندگی محض چند لوگوں کے خیال و عمل یا ان کی گفتار کی نمائندگی نہیں ہے بلکہ وہ زیادہ سے زیادہ ادوار میں لوگوں کی اکثریت جیسا کہتی، کرتی اور سوچتی ہے اس کی نمائندگی ہے جسے وہ عموی فطرت کا نام دیتا ہے۔

ڈرائڈن کی پیروی میں جانسن رزمیہ کو دوسری اصناف پر فوقیت دیتا ہے کیونکہ رزمیہ لطف مہیا کرتے ہوئے انتہائی اہم صداقتوں کو سکھانے کا منصب ادا کرتا ہے اور اس طرح وہ انتہائی موثر کن اسلوب میں کچھ عظیم واقعوں پر مبنی ہوتا ہے۔ صداقت، فطرت یا زندگی سے اخذ کردہ مواد کے برتنے کے لیے وہ تخیل کی قوت کی عمل آوری کو ناگزیر کہتا ہے جو فطرت کی مصوری اور افسانے کو حقیقی کر دکھانے کی استعداد رکھتی ہے۔ اس شاعر میں یہ صلاحیت ہوتی ہے جسے زبان پر قدرت ہو لفظوں اور فقروں کی نزاکتوں اور رنگوں سے آگاہ ہو اور جو اصوات و آہنگ کے نظم و ترتیب کا ہنر جانتا ہو۔

ڈاکٹر جانسن کا انگریزی شاعری کی پوری صدی پر گہرا اثر تھا۔ وہ اپنے تصورات اور اپنے طرز میں شفاف اور پرزور تھا۔ اس کا موقف تھا کہ ادب معقولیت پسندانہ خیالات اور جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہوتا ہے جس کے لیے کسی سخت گیر اخلاق کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ لوگوں کو محظوظ کرنے یا زندگی کو برداشت کرنے کے قابل بناتا ہے۔ اس طرح ادب زندگی کو بسر کرنے کا ہنر سکھاتا ہے۔

ڈاکٹر جانسن قدما کے اصولوں کا احترام کرنے کے باوصف ان کی محکومانہ پیروی کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ وہ اپنے عہد کے عمومی مذاق اور عمومی میلان سے بلند ہو کر سوچتا ہے۔ بہت زیادہ آزادی بہت زیادہ بگاڑ بھی پیدا کرتی ہے۔ وہ اظہار کی آزادی کا قائل تھا لیکن اسے تجاوز اور بے اصولے پن سے باز رکھنے کے اصولوں کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ اسے جب بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اصول جدید صورت حال کے مطابق نہیں ہیں تو وہ انھیں پرے کرنے کی ہمت بھی رکھتا ہے۔ جیسا کہ اس نے 'وحدتِ زمان و مکان کی پابندی سے محض اس بنا پر انکار کیا کہ اس کے عہد تقاضوں اور ذوق سے وہ قاعدہ میل نہیں کھاتا ہے۔ شیکسپیئر کی عدم اصول پسندی کی اس لحاظ سے تعریف کرتا ہے کہ وہ انسانی فطرت کو سمجھنے والی نظر اور ایک عمومی فہم رکھتا ہے۔

ڈاکٹر جانسن ایک نیوکلاسیک ہونے کے باوجود روشن خیال تھا اور عقل سلیم رکھتا تھا۔ قدما کے کارناموں کو بے حد قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کی تنقید میں انسان دوستی اور

کلاسیکی حقیقت پسندی امتزاجی شکل میں ملتی ہے۔ ہیجان انگیز جذباتیت اور رومانوی قسم کی آزادہ روی پر عقل کی بندش ضروری ہے۔ اس کی زندگی جس طرح کا توازن اور اخلاقی نظم و ضبط کی مظہر تھی اسی کا عکس وہ شعر و ادب میں بھی دیکھنا چاہتا ہے۔ اسی معیار کو اس نے شیکسپیئر کے محاکے میں پیش نظر رکھا اور اسی نقطۂ نظر سے ملٹن کی Lycidas کے بارے میں سخت گیر رائے دی۔ مابعد الطبیعیاتی شعراء کی قدر شناسی میں بھی اس نے اسی رویے کا انطباق کیا۔ ڈرامائی وحدتوں اور المطربیہ Tragi-comedy کے تعلق سے کسی جذباتی دباؤ کو قبول کرنے کے بجائے عقلِ سلیم کی رہ نمائی کو ترجیح دی۔ ہر محاکے میں زندگی کو وہ مقدم رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ عملی تنقید میں وہ ڈرائڈن کا ہم سر ہے اور تنقیدی تھیوری کی بنیاد سازی میں وہ ڈرائڈن ہی سے طریق رسائی اخذ کرتا ہے جو اس کی نظر میں انگریزی تنقید کا باوا آدم تھا اور جس نے شاعری کی تحسین کے اصول بنائے۔

ڈاکٹر جانسن کی نظر میں ادب کا مقصد محض فطرت کی تشریح و توضیح ہے اور فطرت کو وہ حقیقت کے متبادل کے طور پر دیکھتا ہے۔ وہ اپنے عہد اور ملک کے تعصبات سے اوپر اٹھ کر زندگی کی ان بنیادی صداقتوں کو تلاش کرنے کی سعی کرتا ہے جن کی حیثیت ہر عہد کے لیے عامُ الوقوع یا عمومیت کی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو وہ تنقید میں تاریخی مطالعے کو بھی ضروری اور اہم سمجھتا ہے۔ انگریزی تنقید میں ڈاکٹر جانسن پہلا تاریخی نقاد ہے۔ مختلف شعرا کے مطالعوں میں اس کا طریق کار تاریخی، سوانحی اور تقابلی ہے۔ شیکسپیئر کی قدر سنجی میں شیکسپیئر کے عہد اور اس کے معاصر میلانات کے جائزے میں تاریخ کا پہلو حاوی ہے۔ شاعر کے کارناموں پر غور کرنے سے پہلے وہ اس کی زندگی، شخصیت اور عہد کی صورتِ حال، اور ترجیحات کے تجزیے کو ضروری خیال کرتا ہے۔ جانسن کا تاریخی نظریہ بعد کے تاریخی نقادوں اور بالخصوص مارکسی نقادوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے لیکن یہ بڑی بات ہے کہ اس نے تاریخ کی قوت کو سمجھا اور دور بہ دور شعری رویوں میں تبدیلی کو ایک فطری معمول قرار دیا۔ لیکن بعض ایسی قدریں ضرور ہیں جو ہر دور میں مشترک ہوتی ہیں۔ شاعر کا مقصود انھیں کی دریافت اور انھیں کی اشاعت کی طرف ہونا چاہیے۔

○

انگریزی تنقید کا باوا آدم: ڈرائڈن

(1631-1700)

ڈرائڈن کا شمار نوکلاسیکی نقادوں میں ہوتا ہے۔ اس لیے بھی کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوا جب نوکلاسیکی اصولوں کو بالخصوص احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ فرانسیسی نوکلاسیکی نقادوں کے علاوہ یونانی اور رومی قدماء کے اثرات بھی اپنا کام کر رہے تھے۔ ڈرائڈن خود بھی ایک اہم شاعر تھا جسے شاعری اور ڈرامے کے مسائل کے بارے میں بخوبی علم تھا۔ اسے یہ بھی علم واحساس تھا کہ قدیم وجدید کی کشمکش اور آویزش وآمیزش کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ قدیم یونان وروم میں بھی اس کے آثار ملتے ہیں اور نشاۃ الثانیہ کے اس دور میں بھی بحث کے یہ خاص موضوع تھے۔ ڈرائڈن، ارسطو، ہوریس، بوالو وغیرہ کو عزت کی نگاہ سے دیکھتا تھا ان کے معقول تصورات اور اصولوں کی اس نے جابجا تحسین بھی کی ہے لیکن اپنے عہد اور قوم کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے ان کی اندھا دھند تقلید کا وہ قائل نہیں تھا۔ اس نے تقریباً تمام ادبی مسائل پر گہرائی کے ساتھ توجہ کی، تجزیہ کیا اور اپنے نتائج اخذ کیے اسے انگریزی تنقید کا

باوا آدم بھی کہا جاتا ہے۔

ڈرائڈن نوکلاسیکی عہد کا نمائندہ کہلاتا ہے۔ اس کے ذہن و فکر پر کلاسیکی مصنفین کا گہرا اثر تھا۔ قدماء کے فنی در و بست، زبان و بیان میں درستگی و آراستگی اور ان کی اصول سازی اس کے ذوق پر بھی اثر انداز ہوئی۔ اس دور میں تاریخی اور سیاسی سطح پر بھی نوکلاسیکی آدابِ فن اور آدابِ زندگی کو مقبولیت حاصل تھی۔ کنگ چارلس دوم کی فرانس سے واپسی کے بعد فرانسیسی زبان اور ادب کی طرف لوگوں کی رغبت کا بڑھنا فطری تھا۔ فرانس پہلے ہی نوکلاسیکیت کا گڑھ بن چکا تھا۔ ڈرائڈن کے لیے اپنے عہد کے ساتھ وفاداری اور وابستگی ایک عمومی تقاضہ بھی تھا۔ لیکن ڈرائڈن ان سخت گیر روایتی ادیبوں میں سے نہیں تھا جو اندھادھند بھیڑ چال چلنے لگے تھے۔ اُس نے قدما کا کھلے دل و دماغ سے خیر مقدم کیا۔ ان اصول و ضوابط کو رہ نما بنایا جو معقول تھے اور جن میں اسے عالمگیریت کا پہلو نظر آیا تھا۔ بعض امور میں اس نے اختلاف کی ضرورت بھی محسوس کی۔ اس رویے سے اس کے فہم و ادراک کی صلابت کا پتہ چلتا ہے۔ کیونکہ ڈرائڈن کو اپنی رائے قائم کرنے اور اس کے اطلاق کا حوصلہ بھی تھا۔

ڈرائڈن بالخصوص، فرانس کے نوکلاسیکی ادیبوں سے متاثر تھا۔ راپاں Rapin اور بوالو کے خیالات میں اسے بہت پختگی اور توانائی محسوس ہوتی ہے۔ باسو Bassu اور کورنئی Carneille کی تحریروں کی طرف بھی اس کی گہری توجہ تھی۔ اس نے ذہنی طور پر بہت کچھ اخذ کیا لیکن ان کی بنیاد پر اصول سازی نہیں کی۔ اس کا اپنا ایک ذوق تھا، اپنی طبیعت تھی اور اپنا مزاج تھا جو استنباطِ نتائج میں کسوٹی کا کام کرتا ہے۔

ڈرائڈن کی تنقیدی بصیرت بے حد حساس تھی۔ وہ چیزوں کو جہاں روایت کے ساتھ مربوط کر کے دیکھتا ہے وہیں اس کی جودت بھی فعال کردار ادا کرتی ہے۔ وہ بہت جلد حقیقت کی کنہ تک پہنچ جاتا تھا۔ اس کی ذہانت، تیز فہمی اور دراکی کا سب ہی نے اعتراف کیا ہے۔ ایسی ذہانت ہی تنقید و تجزیے کے عمل کو نئے معنی بھی فراہم کرسکتی ہے۔ بوالو کو وہ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے لیکن بوالو کی بے رس بقول اسکاٹ جیمس بچکانہ اور ناپختہ تنقید سے اپنی شکم پروری اسے قبول نہ تھی۔ اس قسم کی تنقید اپنے قطعی اصولوں کا نظام اور ادب و فن کی تعریفیں متعین کر کے

زندگی کے تنوع اور سرگرمی اور خداداد اختراعی صلاحیتوں کو محض جھٹلا سکتی ہے اور ان کے ارتقا کے عمل میں روڑے ڈال سکتی ہے۔ ڈرائڈن نے مختلف شعرا کے امتیازات کی نشاندہی کی، شاعری کے کردار پر گہرائی کے ساتھ غور وخوض کیا اور یہ بتایا کہ کسی شعری فن پارے کے معنی کیا ہوتے ہیں اور اس کا تفاعل کیا ہوتا ہے۔ اسکاٹ جیمس کی نظر میں ڈرائڈن کی تنقید آگاہ تنقید ہے۔ جس کے اشیا و معروضات کے تجزیے میں ہم دردی بھی ہے اور علم بھی اور یہ بھی کہ وہ کس چیز کے انتظار میں ہے۔ یعنی اس کی نظر میں اعلیٰ شاعری کا تصور کیا ہے۔ ڈرائڈن نے تمام رکاوٹوں کو پرے کر کے تخلیقی آزادی اور فیصلہ کرنے کی آزادی کے لیے راستہ ہموار کیا۔ اس نے فرانسیسی ڈرامہ نگاروں اور نقادوں کی محکومی قبول نہیں کی۔ المطربیہ Trgi-comedy کو قبول نہ کرنے کا اسے کوئی معقول جواز نظر نہیں آیا۔ فرانسیسی واحد پلاٹ Single plot کے برخلاف انگریزی ڈراموں کے ذیلی پلاٹ کی ترکیب کو وہ ڈرامائی فن کے تنوع سے موسوم کرتا ہے اور زمان و مکان کے فرانسیسی تصور وحدت کا بھی مذاق اڑاتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ارسطو کی ہر بات کو حکم اور فرمان کے طور پر اخذ کرنا بھی غلط ہے کیونکہ اس نے اپنی صنفی معیار سازی سوفوکلیز اور یوریپڈیز کے ڈراموں کی بنیاد پر کی تھی، اگر وہ ہمارے وقتوں میں ہوتا تو اس کا نظریہ کچھ اور شکل اختیار کر لیتا۔

ڈرائڈن کے عہد میں یہ عام تصور تھا کہ شاعری حال یا ماضی کے حقائق کا اظہار ہے۔ نقادوں کے نزدیک بھی مطابق بہ اصل یا صداقت آفریں ادب ہی گراں قدر تھا۔ اس قسم کے رجحان کے پیچھے ارسطوئی تصور نقل کے اثر کی کارفرمائی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ڈرائڈن جزوی طور پر ہی نقل کے اس تصور کا قایل تھا۔ The Grounds of Criticism in Tragedy میں وہ یہ تو کہتا ہے کہ "چیزوں کے بارے میں جیسا کہا گیا یا جیسا ان کے بارے میں سوچا جانا چاہیے، کی بنیاد پر شعرا کو نقل کی آزادی ہے یعنی وہ چیز اپنے اصل میں کیا ہے یا وہ کیسی دکھائی دے رہی ہے دوسرے یہ کہ اسے کیا ہونا چاہیے۔ گویا تخیل یا وجدان اسے اور کیا شکل مہیا کرسکتا ہے۔ ڈرائڈن نے شیکسپیئر کے فوق الفطرت اور توہماتی عناصر کا دفاع کرتے ہوئے انھیں مقبول عام عقائد سے تعبیر کیا۔ ڈرائڈن کے نزدیک یہ بھی نقل ہے حالانکہ اس کا تعلق دوسروں کے ذہنی

واہموں سے ہے۔ پھر بھی صداقت ہی تمام مفروضات کا حتمی مقصد ہے جس سے ہمیں طمانیت اور لطف و انبساط ملتا ہے۔ اس لیے فطرت کا سچا علم یعنی زندگی آمیز نقل جو شاعری میں ہو یا مصوری میں ہمیں مسرت بخشتی ہے۔

یونان و روم سے لے کر جدید زمانوں تک شاعری کے مقصد اور تفاعل کو موضوع بحث بنایا جاتا رہا ہے کہ بالآخر وہ ہمیں مسرت بخشتی ہے یا ہمارے اخلاق کی تربیت کرتی ہے۔ ڈرائڈن کے نزدیک شاعری کا بنیادی کام محظوظ کرنا اور ہمارے اندر تحرک اور جوش پیدا کرنا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ہمیں تواجد کی کیفیت سے آشنا کرتی ہے۔ اخلاق آموزی محض ثانوی درجے پر ہے۔ شاعری کا منصب جب سچی نمائندگی ہوگا تو وہ روح کو متاثر کرے گی اور جذبوں کو بھی ابھارے گی۔ اس کے یہاں نقل کے معنی محض مشابہت کے ہیں یعنی کُل سے ایک خوبصورت مشابہت، قائم کرنا اور بدنما کوتاہیوں کو چھپانا۔ اس طرح ڈرائڈن شاعر کو محض نقال یا فوٹوگرافر خیال نہیں کرتا اور نہ ایک معلم بلکہ وہ ایک خالق ہوتا ہے جو زندگی اور فطرت سے خام مواد لیتا اور ان کے آمیزے سے نئی چیزیں خلق کرتا ہے۔ چیز کی نقل کے معنی ایک ایسی نقل جو اصل سے مختلف، ساخت میں اس سے اعلیٰ ایک فن کاری کا نمونہ — نہ کہ نقالی۔ ایک جگہ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ یہ خیال آفرینی Fancy کی صلاحیت ہی ہوتی ہے جو بے ہیئت مواد میں زندگی بھر دیتی ہے۔

ڈرائڈن کے عہد میں فرانسیسی ڈرامے کو بہت مقبولیت حاصل تھی۔ وہ ڈرامہ نگار جو کلاسیکی پلاٹ اور وحدتوں کے اصولوں کا سختی کے ساتھ اطلاق کیا کرتے تھے۔ المطربیہ Trgi- comedy کی آمیزش کے بھی خلاف تھے۔ مطابق بہ اصل صداقت آفرینی ہی ان کے نزدیک فطرت کا دوسرا نام تھا۔ جب کہ انگریزی ڈرامہ نگاروں کا فن ان پابندیوں سے آزاد ہے۔ ایک اعتبار سے ڈرائڈن کی تصنیف Essay of Dramatic Poesy کا مقصد ہی الزبیتھ ڈرامے کا دفاع تھا جو قدیم اصولوں سے انحراف بھی کرتا ہے تو ہیئتی نظم و ضبط کا ایک نیا معیاری تصور بھی فراہم کرتا ہے۔ ڈرائڈن یونانی اور روی کے علاوہ فرانسیسی ڈرامہ نگاروں کی خدمات کا معترف ہونے کے باوجود فرانس کے مقابلے میں انگریزی ڈرامہ نگاروں کو اہمیت اور اولیت نہ دینے اور

محاسبہ کرنے والوں کو نشانہ بھی بناتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ڈرامے کا مقصد اگر انسانی فطرت کی زندگی آمیز تصویرکشی ہے اور جس کا مقصود دل اور ذہن کی کیفیتوں اور موضوع کے طور پر تقدیر کی تبدیلیوں کی نمائندگی اور بنی نوع انسان کو مسرت بخشنا اور اخلاق سکھانا ہے تو انگریزی ڈرامہ ان نکتوں پر پورا اترتا ہے۔ فطرت کی نقل کے معنی غیر فن کارانہ نقل کے نہیں ہیں۔ فطرت خوشی اور غم دونوں پہلوؤں پر مشتمل ہے۔ وہ خوشی بڑی خوشی ہے جو غم کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ پھر بھی وہ اس طرح کی آمیزشوں کو فطری ہونے پر زور دیتا ہے۔ اس کا موقف ہی یہ ہے کہ زندگی اور ادب کے تعلق سے ہر قوم کے اپنے پسندیدگی کے معیار ہوتے ہیں۔

ڈرائڈن کلاسیکی تصور پلاٹ پر بھی تفصیلی بحث کرتے ہوئے محض واحد پلاٹ کے حق میں نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ اگر ڈرامے میں تمام اجزا مل کر ایک نامیاتی کل کی تعمیر کرتے ہیں تو ذیلی پلاٹ کی ترکیب معیوب نہیں ہے۔ اگر ڈرامہ اپنی فنی تنظیم میں ربط وضبط کا حامل ہے تو ذیلی پلاٹ اس میں ایک نیا رنگ بھر سکتا ہے اور سامعین کو زیادہ لطف اندوز کر سکتا ہے۔ اسی طرح جب زمان و مکان کی وحدتوں کی سختی سے پابندی کی جائے گی تو پلاٹ بھی غیر مؤثر ہو جائے گا اور تخیل کے لیے بھی وہ تنگی کا باعث ہوگا۔ کئی موضوعات، واقعات اور حادثات ایسے ہوتے ہیں جن کو پیش کرنے کے لیے چوبیس گھنٹے کا وقفہ ناکافی ہو سکتا ہے۔ اس طرح زمان و مکان کی وحدتوں کی سخت پابندی پلاٹ اور کردار کے مقصود کار اور ارتقا کے لیے مضر ہے۔ یونانی یا فرانسیسی ڈراموں میں جس طرح وحدتوں پر سختی کے ساتھ عمل کیا جاتا ہے۔ وہ اسے انگریزی ڈراموں کے لیے غیر ضروری خیال کرتا ہے۔

المیہ کے بارے میں ڈرائڈن ارسطو کے اس نظریے پر بھی بحث کرتا ہے کہ کسی ایک مکمل، وجیہہ اور متوقع عمل کی نقل پر اسے مبنی ہونا چاہیے۔ اسے زبانی کہا نہیں گیا ہو بلکہ اس کی نمائندگی کی گئی ہو، جو ہمارے اندر خوف اور رحم کے کیفیات کو برانگیخت کر کے ہمارے جذبات کا اخراج کرے۔ ڈرائڈن کا کہنا ہے کہ چونکہ ارسطو کا قول ہے اس لیے صحیح ہے یا اس کی پیروی ناگزیر ہے، یہ رویہ ہی غلط ہے۔ صرف رحم اور خوف کے جذبوں ہی کا اخراج ضروری نہیں ہے۔ نفرت، غرور، غصہ وغیرہ ایسے کئی اعمال ہیں جن کا اخراج بنی نوع انسان کی تکالیف کو رفع کر سکتا ہے اور المیہ کے اثر کو دو چند کر سکتا ہے۔ انگریزی اسٹیج کے لیے کورس کو بھی وہ غیر مفید بتاتا ہے۔

اس کا کہنا ہے کہ ہر قوم کا اپنی پسندیدگی کا معیار ہوتا ہے۔ شیکسپیئر یا فلیچر کلاسیکی ضابطوں سے انحراف کرنے کے باوجود الزبیتھ اور جیکو بین عہد میں بے حد کامیاب تھے۔ انھوں نے اپنے عہد اور اس قوم کے لیے لکھا تھا۔ جس کے درمیان وہ زندگی بسر کر رہے تھے کیونکہ فطرت اور عقل و ادراک کی صلاحیت ہر جگہ ایک جیسی ہے صرف فرق ہوتا ہے آب و ہوا، عہد اور لوگوں کے میلان و مزاج کا، جن کے درمیان اور جن کے لیے وہ لکھتا ہے۔ ضروری نہیں کہ جو چیز یونانی سامع کو مطمئن کرتی ہو، انگریزی سامع کے لیے بھی اسی قسم کا تاثر مہیا کرے۔

طربیہ کے بارے میں ڈرائڈن ارسطو کے اس خیال سے متفق ہے کہ وہ انسانی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اس کے کردار کم تر درجے کے اور موضوعات ادنیٰ درجے کے ہوتے ہیں۔ اس کا ایک مقصد ناشائستہ لوگوں کو افشا اور ان کی اصلاح کرنا ہے۔ افلاطون کامیڈی سے ملنے والی لطف اندوزی کو عناد سے پُر کہتا ہے اور ہنسی، ہنسنے والے کی اس طبیعت کی مظہر ہوتی ہے کہ وہ اس فرد سے اعلیٰ فہم رکھتا ہے جس پر وہ ہنس رہا ہے۔ ڈرائڈن پھکڑ پن والے تمسخرانہ ناٹکوں سے پیدا ہونے والی ہنسی کو ذلت آمیز ہنسی قرار دیتا ہے۔ کامیڈی اپنے پہلے مقصد میں لطف بہم پہنچاتی ہے اور ثانوی درجے پر اس کا کام اصلاح ہے۔ ڈرائڈن انسانی غلطیوں اور برائیوں کو اس طرح سزا کا مستحق نہیں ٹھہراتا جس طرح المیے میں دکھایا جاتا ہے کیونکہ جوان العمری کی غلطیاں اور انسانی طبیعت کے عیوب غیر معمولی جرائم کے ذیل میں نہیں آتے۔ ڈرائڈن چاہتا ہے کہ کامیڈی سے پیدا ہونے والی ہنسی مہذب ہنسی ہو۔ اخلاطی طربیے Comedy of humours میں ناظرین کرداروں میں غیر متوازن اخلاط پر ہنستے ہیں اور ذکاوت بیز طربیے Comedy of Wit میں ان کی ہنسی ذہانت سے پُر ہوتی ہے۔ ڈرائڈن کہتا ہے کہ ذکاوت کو بھی اپنی حد میں رکھنے کی ضرورت ہے ورنہ کامیڈی کا اصل مقصد ہی فوت ہو جائے گا۔

ڈرائڈن ارسطو کے برخلاف ان فرانسیسی نقادوں کے ساتھ ہے جو رزمیہ کو المیہ پر فوقیت دیتے ہیں۔ ڈرائڈن ڈرامے کی بساط کو رزمیے سے تنگ بتاتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ رزمیے میں کیا نہیں ہے۔ المیہ کی تنگ بساط اسے پھیلاؤ سے روکتی ہے۔ اسٹیج پر ہر چیز نہیں دکھائی جاسکتی بلکہ ڈرامہ نگار کو بہت سی خوبصورت چیزوں کو چھوڑنا پڑتا ہے۔ ڈرائڈن ہیروئی نظم Heroic

Poem (یعنی رزمیے) کے ذیل میں کہتا ہے کہ اس کے عمل میں عظمت ہوتی ہے، اس کی ساخت کہیں زیادہ مفصل اور محنت سے تشکیل کردہ ہوتی ہے۔ اس کے مضموں Episodes میں تنوع ہوتا ہے اور اس کا اثر کہیں زیادہ دیرپا ہوتا ہے۔ اس طرح کی چیزوں کے لیے غیر معمولی شاعرانہ قدرت درکار ہے۔ وہ صاف لفظوں میں المیے کو انسانی زندگی کا مختصر خاکہ Miniature رزمیہ نظم کے خاکے کو وسیع رقبہ کا حامل قرار دیتا ہے۔

ڈرائڈن، ارسطو کے اس خیال سے بھی متفق نہیں ہے کہ رزمیہ کو اخلاق آموز ہونا چاہیے۔ ڈرائڈن رزمیے کے اسلوب کو بلند کوش کہتا ہے۔ جسے ایک خاص ارفع ترین وضع دینے کے لیے شاعر مختلف قسم کی فنی تدابیر جیسے استعارہ، مبالغہ، غیر مرتب بیانیہ وغیرہ سے کام لیتا ہے جن کا مقصد ہی طمانیت اور لطف بہم پہنچانا ہے۔

ڈرائڈن طنزیہ شاعری کو رزمیہ کی قبیل کی صنف قرار دیتا ہے۔ جس کا خاکہ مربوط اور منظم ہوتا ہے اور لفظوں کے عمل اور خیالات کے برتاؤ میں خوبصورتی ہوتی ہے۔ اصولی طور پر اسے ایک ہی موضوع پر مبنی ہونا چاہیے اور اس کا خاکہ یا نقشہ جوڑ جوڑ سے کسا بندھا اور واحدیت کا حامل ہونا چاہیے۔ طنز نگار کو محض کسی ایک برائی یا عیب کو ہدف بنانا چاہیے جیسا کہ رزمیہ نگار صرف ایک کردار پر انحصار کرتا ہے باقی دوسرے کردار ذیلی ہوتے ہیں۔ اس میں فقرہ بازی یا طنز کی سطح بھی نفیس اور مہذب ہونی چاہیے جسے ہوریس نے متشدد ادب آموزی کہا ہے اور جوجیونیل Junevel جیسے طنز نگار کا اسلوب خاص تھا۔

ڈرائڈن، نقاد ہی نہیں شاعر بھی تھا، ایک غیر معمولی طنزیہ بصیرت کا حامل شاعر۔ The Grounds of Criticism in Tragedy میں وہ قدیم نمونوں کو باریک بینی کے ساتھ مطالعے پر زور دینے کے ساتھ یہ بھی تاکید کرتا ہے کہ نو کلاسیکیوں کی طرح اندھادھند طریقے سے ان کی تقلید نہیں کرنا چاہیے بلکہ ان کے جادو کو اخذ کرنے اور اپنے راستوں کو ان سے منور کرنے کی ضرورت ہے۔ یہ کام اس کے پیش رو عہد الزبیتھ کے فن کاروں نے کیا تھا جن کی وہ قدما کی طرح ہی تحسین کرتا ہے۔ کلاسیکیوں کے اصولوں کو کسب کرنے کے بجائے ہماری ترجیح ان کی روح کو کسب کرنے پر ہونی چاہیے۔ اصول کی اپنی قدر ہے اور فن کے لیے اصول ناگزیر بھی

ہیں اور سب سے بنیادی اصول اختراع سے تعلق رکھتا ہے جسے فطرت ودیعت کرتی ہے اور جو سماوی انعام ہوتا ہے۔ یہ اختراع ہی کی صلاحیت ہے جو کسی فن پارے کو ایک خوبصورت تنظیم اور ہم آہنگی بخشتی ہے اور چیز کو چیزے دگر بنا دیتی ہے۔ کوئی بھی تخلیقی شہ پارہ اصولوں کی بجا آوری سے بڑا نہیں ہو جاتا، اس کی لطف اندوزی اور اہتزاز مہیا کرنے کی کیفیت اس کی اصل کسوٹی ہوتی ہے۔

ڈرائڈن کلاسیکیت کو احترام کی نظر سے دیکھتا اور اپنے معاصرین کو ان کے مطالعے کی تلقین بھی کرتا ہے لیکن ہر فنی اصول ہر عہد اور ہر قوم کے لیے نہیں ہوتا اور نہ ہی کوئی بھی اصول ہمیشہ کے لیے مقرر ہوتا ہے۔ ارسطو نے اُن یونانی ڈرامہ نگاروں کے المیوں کی بنیاد پر صنفی ساخت کا تعین کیا تھا جو یونانی تھے اور یونانیوں کے لیے لکھے گئے تھے۔ ان کا فن یا ان کے فنی اصول، انگریزی سامع یا قاری کو یونانیوں کی طرح طمانیت بہم نہیں پہنچا سکتے۔ اسی بنیاد پر ڈرائڈن فرانسیسی وکلاسیکی نقادوں کی پیروی کا بھی قایل نہیں تھا۔ وہ کلاسیکی تصور کے برخلاف Tragi-comedy (المیہ وطربیہ کا ممزوجہ المطربیہ) کے بھی حق میں تھا اور انسانی زندگی کو غم اور خوشی کا مرکب کہتا ہے۔ شیکسپیئر، جین جانسن اور فلیچر کے بارے میں وہ لکھتا ہے کہ ان کے المیے کو پڑھ کر الم ناکی اور طربیے کو پڑھ کر طربیہ کا احساس ہی پیدا ہوا، حالانکہ وہ یونانی نہیں تھے اور ان کا ڈرامائی فن بھی سختی کے ساتھ یونانی اصولوں کا پابند نہیں تھا۔

اس سلسلے میں اسکاٹ جیمس لکھتا ہے۔ ''ڈرائڈن نے تقابلی تنقید کے ایک نئے طریق کار سے متعارف کرایا۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد سے اب تک کے نقاد جدید ادب کا تقابل یونانی اور لاطینی سے کرنے کو ہی کافی خیال کرتے تھے اور ان کا یہ مفروضہ تھا کہ قدماء کے نمونے ہر دور اور ہر زبان کے لیے ہیں۔ بہت پہلے کوئن ٹلین لاطینی کارناموں کا تقابل یونان سے کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ لاطینی زبان ایک مختلف زبان ہے جو مختلف طرزِ عمل کی متقاضی ہے جس کے ذریعے ممکن ہے لاطینی زبان وہی قوت، توانائی، زور اور بھرپور کیفیت حاصل کرلے جو یونان کے اعلیٰ ترین طرزِ عمل، لطافت اور استعداد کی کمی کو پورا کرسکتی ہے۔ لیکن ڈرائڈن اس سے کئی قدم آگے نکل جاتا ہے۔ وہ صرف زبان کی حد تک نہیں اور دوسرے افتراقات کی بھی

نشاندہی کرتا ہے کہ لوگوں کے ذوق، کردار اور ان کی ترقی کے عمل میں کئی غیر معمولی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ وہ یہ بتا کر ٹین Tain کی پیش بینی کرتا ہے کہ ہر عہد یا قوم کی اپنی عبقریت (غیر معمولی ذہنی اور تخلیقی صلاحیت) ہوتی ہے۔ جغرافیائی آب و ہوا کی بھی ایک قدر ہے۔ طبیعت اور مزاج میں بھی زمان اور مکان کے فرق کے ساتھ اختلاف پایا جاتا ہے اور ذوق اور فن میں بھی رنگارنگی ہوتی ہے۔ شیکسپیئر اور فلیچر نے سوفوکلیز اور یوریپڈیز کے مقابلے میں جو کامیابی حاصل کی وہ صرف اپنے دور کی وجہ سے ہے'' (جس میں وہ زندگی کرر ہے تھے) The Making of Literature p 140

اسکاٹ جیمس یہ بھی لکھتا ہے کہ ڈرائڈن، فریڈرک شلیگل Fredrick Schlegal کے لفظوں میں یہ تو نہیں کہتا کہ:

"Literature is the comprehensive essence of the intellectual life of a nation."

''ادب کسی قوم کی ذہنی زندگی کے تمام پہلوؤں کو محیط جوہر ہے'' بجائے اس کے ڈرائڈن 'لوگوں کے مزاج ومیلان' کی بات کرتا ہے جسے بنیاد بنا کر ادیب لکھتا ہے۔ اس طرح ڈرائڈن نے پہلی بار بعض ایسے مسائل کو اپنے Essays میں اٹھایا جن پر اس نے مدلل دعوے بھی قائم کیے۔ تنقید کو تنقید کی صحیح راہ دکھائی، ادب کا ایک ہمہ گیر تصور دیا۔ ڈاکٹر جانسن کا کہنا ہے کہ ڈرائڈن سے پہلے کچھ ہی کے پاس تنقید کے اصول تھے جن میں بعض قدما سے اخذ کردہ تھے اور بعض اٹلی اور فرانس سے۔ ڈرامائی نظموں کی ساخت کی عموماً کوئی فہم نہیں تھی۔ سامعین عادتاً تعریف کیا کرتے تھے اور شعرا کو غالباً اتفاق کے تحت اکثر اطمینان خاطر حاصل ہو جاتا تھا۔

انگریزی تنقید کی تاریخ میں ڈرائڈن ہی وہ پہلا نقاد ہے جس نے تنقید کو تنقید کے طور پر سنجیدگی سے لیا اور تمام متعلقہ ادبی مسائل پر گہرائی کے ساتھ غور کیا اور نتائج کا استنباط کیا۔ اس نے تنقید اور اس کے اصولوں یا تنقید کے عمل اور طریق کار پر تو کوئی مبسوط کتاب نہیں لکھی لیکن بکھری ہوئی شکل میں اس کے لکھے ہوئے مقدمات اور مضامین ادب کے تقریباً تمام مسائل و مباحث کو محیط ہیں۔ The Essay of Dramatic Poesy میں چار دوستوں کے درمیان ایک

بحث ہوتی ہے جس میں فرانسیسی اور انگریزی ڈرامے کو بھی زیرِ گفتگو لایا جاتا ہے۔ ڈرائڈن فرانسیسی کے مقابل میں جانسن، بیومنٹ Beaumont فلیچر اور شیکسپیئر کا حوالہ دے کر انگریزی کو ترجیح دیتا ہے۔ قدیم و جدید کئی ڈرامہ نگاروں، اسٹیج، سامعین، وحدتوں فنی اصولوں، پلاٹ وغیرہ پر یہ مباحث مناظرے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ڈرائڈن اس گفتگو میں ایک بے لوث اور روشن خیال نقاد کے طور پر بہر قضیہ اپنی موجودگی اور اپنی جودت، نکتہ رسی اور تپاک کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ Rival Ladies (1664) میں وہ ڈرامائی مقاصد میں ہیرونک بیت (Couplet) کے استعمال پر اصرار کرتا ہے۔ قافیہ بند بیت اور اس میں واقع ہونے والی دشواریوں کے بارے میں Annus Mirablis (1666) میں بحث کرتے ہوئے وہ متبادل قافیے کے اہتمام کے ساتھ چار مصرعی بند کے استعمال کو مفید مطلب بتاتا ہے۔ ڈرائڈن، سررابرٹ ہاورڈ Sir Robert Howard کے جواب میں Defence of an Essay of Dramatic Poesy (1668) میں ٹریجڈی کے لیے قافیہ بند بیت کے استعمال کا دفاع کرتا ہے۔ An Evening's Live (1671) کے مقدمے میں معاصر طربیوں کو ان کے غیر مہذب تمسخرانہ کردار پر سخت تنقید کرتا ہے۔ اور اس بات پر زور دیتا ہے کہ کامیڈی کا مقصد صحت مند مسرت مہیا کرنا ہے۔ اُسے بے حد کشش آور، خوش وضع اور شائستہ ہونا چاہیے The Conquest of Granada (1672) کے پیش لفظ بعنوان On Heroic Plays میں ہیروئی ڈرامے اور ہیروئی نظم پر اپنے خیالات قلم بند کرتا ہے۔ Troilus and Cressida میں ارسطو کی ٹریجڈی کی تھیوری پر بحث کرتے ہوئے شیکسپیئر اور فلیچر کے کارناموں کی معنویت اور ان کی مقبولیت کے اسباب بتاتا ہے۔ اس نے جوئنل Juvenal کے سٹایر کے ترجموں پر اپنے پیش لفظ میں سٹایر (طنزیہ شاعری) کے آغاز و ارتقا اور اس کے فن پر گراں قدر گفتگو کی ہے۔ شاعری اور مصوری کے عمومی اصولوں کو ڈاکٹر فریسنائے Dr. Fresnoy کی لاطینی کتاب کے ترجمے بعنوان A Parrallel of Poetry and Painting میں زیرِ بحث لاتا ہے۔ ورجل کی نظموں کے تراجم پر مشتمل کتاب بہ عنوان Dedication of Aeneis (1697) میں ورجل کے خصوصی حوالے سے رزمیہ نظم کے کردار اور اس کے تقاضوں کو اپنی بحث کا عنوان بناتا ہے Preface to the Fables (1700) دراصل ہومر، اووڈ اور بوکیشیو

کے تراجم پر مبنی ہے۔

اسکاٹ جیمس کے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ کوئی حقیقت پسندانہ یا فطرت پسندانہ نظریہ ڈرائڈن کو مطمئن نہیں کرسکتا تھا۔ کیونکہ اس کا یہ مفروضہ تھا کہ فن کار کا بنیادی تعلق حسن سے ہوتا ہے اور وہ لطف اندوزی کی صورتیں حسن کے وسیلے ہی سے پیدا کرتا ہے۔ زندگی کی نمائندگی سے وہ دلچسپی نہیں رکھتا محض اس لیے کہ وہ زندگی ہے بلکہ اس لیے وہ اس کی نمائندگی کرتا ہے کہ وہ اس حد تک خوبصورت ہے۔ کیونکہ بقول ڈرائڈن فن کار کا مقصد ہی زندگی کو زیادہ سے زیادہ حسین بنانا ہے... کالرج کے Simulations of nature فطرت کی مشابہتیں قائم کرنے کے تصور کے برخلاف فطرت کو نامکمل قرار دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تخیل، شاعر کی سب سے بڑی استعداد ہوتی ہے۔ اس کے لیے اس کا مشاہدہ ہی اہم ہوتا ہے۔ شاعر جن چیزوں کا تجربہ کرتا ہے وہ انھیں گرفت میں لیتا انھیں برتتا اور ان کی خاصیتوں کو چکاتا اور ایک حسین شکل میں اسے خلق کرتا ہے:

1- ڈرائڈن نے پہلی بار توضیح و تفصیل کے ساتھ شاعری کی ماہیت پر غور کیا اور اپنا نقطۂ نظر واضح کیا۔
2- شاعری کے تفاعل کا مسئلہ بھی بے حد اہم تھا، جس کے بارے میں اس کا تصور قطعاً واضح تھا۔
3- ڈرامائی شاعری کے سلسلے میں جدید و قدیم تصورات کا محاکمہ کیا۔
4- المیہ کے فن کے بارے میں ارسطو کے تصورات کے اطلاق کو مسئلہ بنایا۔
5- طربیہ کے فن کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر پیش کیا۔
6- رزمیہ کو المیہ سے افضل بتایا اور ارسطو کے تصور المیہ سے انحراف کیا۔
7- طنزیہ شاعری کے آغاز وارتقا کے علاوہ اس کے منصب پر بحث کی۔

O

فرانسیسی نوکلاسیکیت کا نمائندہ: بوالو

(1636-1711)

بوالو 1636 میں پیرس (فرانس) میں پیدا ہوا۔ اس کا پورا نام Nicholas Boileau Despeaux تھا۔ اعلیٰ تعلیم کے مراحل Beaurais یونیورسٹی میں طے کیے۔ اسے قانون میں دلچسپی تھی اور قانونی وکیل بننے کا اس کا خواب تھا یا پھر مذہبی سطح پر وہ کچھ خدمت کرنا چاہتا تھا، لیکن یکا یک اس کا رخ ادب کی طرف ہوگیا۔ فرانس ادبی رجحانات وتحریکات کا بہت بڑا مرکز تھا۔ شاعری اور ڈرامائی اصناف میں خواص وعوام کی یکساں دلچسپی تھی۔ بوالو شاعر بھی تھا اور اس کی منظوم تصنیف L'Art Poetique 1674 میں شائع ہوئی جو بیت Conplets کے فارم میں ہے۔ مغرب میں نوکلاسیکی تنقید نگاروں نے اسے مستقل حوالے اور دلیل کے طور پر اخذ کیا۔ اس کے بعد پوپ کی منظوم تصنیف Criticism on Essay بھی بیت کے فارم میں ہے۔ نوکلاسیکی اصول سازی کے اعتبار سے پوپ کی نظر میں بوالو کا بہت بڑا درجہ تھا۔ 1660 میں بوالو کے Satires طنزیہ شاعری کی پہلی جلد شائع ہوتے ہی اس کی شہرت بام عروج

تک پہنچ گئی اور اب وہ ایک ممتاز ترین شاعر تھا۔ نقاد کی حیثیت سے بھی اس کی قدر مسلم تھی۔ 1674 میں اس کی منظوم تصنیف 'فنِ شاعری' شائع ہوئی اور اسی جاری سال میں لانجائنس کی شہرۂ آفاق کتاب On the Sublime منظرِ عام پر آئی۔ ان دونوں کتابوں نے فرانس کے معاصر ذہن کے علاوہ انگریزی ذہن کو بھی متاثر کیا۔ نوکلاسیکی رجحان یا قدامت کی طرف شعرا اور نقادوں کی رغبت کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ اٹلی میں عین نشاۃ الثانیہ کے زمانے میں ودا Vida خود قدیم ادبی روایتوں کی صحت و درستی، پختگی اور استواری پر مکمل اعتقاد رکھتا تھا۔ اس کی Art of Poetry 1527 میں شائع ہوئی تھی، جس کے 4 برس بعد ڈرائڈن اور 9 برس بعد بوالو کی ولادت ہوئی۔ بوالو کی اصول سازی میں ودا، اسکیلگر، کیسلوِ یٹرو وغیرہ کا بھی خاصا دخل ہے۔ بوالو کا انتقال 1711 میں ہوا۔

مغربی نوکلاسیکی تنقید میں بوالو کا مرتبہ بہت ممتاز ہے۔ اسے عہد ساز کہا جاتا ہے اور تاریخ ساز بھی۔ اس نے نوکلاسیکیت کے فروغ ہی میں اہم حصہ نہیں لیا، اسے حدِ کمال تک پہنچا دیا۔ ویسے تو نشاۃ الثانیہ ہی سے احیائے علوم کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ نئی نسلوں اور نئے ذہنوں کے لیے قدیم میں بڑی کشش تھی۔ قدیم کے معنی ان کے یہاں ایسے قدیم کے نہ تھے جو فرسودہ، ناکارہ اور طاقِ نسیاں کی چیز ہے اور نہ اس کا تعلق محض ایک خاص دور سے تھا بلکہ قدیم وہ ہے جو ہر دور میں اپنا ایک محل رکھتا ہے، جو ہمیشہ تازہ دم اور چشمہ رواں کی طرح سیراب کرتا رہتا ہے۔ لیکن نشاۃ الثانیہ میں سر فلپ سڈنی نے کلاسکس کو بلند مرتبہ دینے کے باوصف عملاً اس کی تقلید نہیں کی اور نہ اپنی معاصر تخلیقی دانش کے لیے اس کی من وعن پیروی کو لازمی قرار دیا۔ اس کے دل میں قومی جذبے کے لیے بھی ایک خاص جگہ تھی۔ اس کے مقابلے میں بین جانسن زیادہ کلاسیکیت کا قائل تھا۔ وہ اپنے ڈرامائی فن میں بھی کلاسیکی اصولوں کی پاس داری کرتا ہے۔ وہ بھی یونان و روم کی اندھادھند نقل کو معیوب سمجھتا ہے۔ اسے یہ علم و احساس تھا کہ قدیم اقدار کی کیا منزلت ہے اور ان کا کیسے احترام کیا جاتا ہے۔ وہ نئی اختراعات کے لیے قدما سے روشنی اخذ

کرنے پر زور دیتا ہے۔ وہ انگریزی میں پہلا نقاد ہے جس نے ادب وفن کی سماجی قدر کو حوالہ بنایا لیکن فن کی صحیح اور سچی بنیادوں سے صرف نظر کیا اور نہ ان سے بے اعتنائی برتی۔ عقل و استدلال اگر رہ نما ہیں تو صحیح اور غلط کے فیصلے کی گھڑی میں ان سے زیادہ ہمارا کوئی بہتر تعاون کار نہیں ہوسکتا۔ ودا، اسکیلگر، کیسطلو یٹرو وغیرہ کے نزدیک بھی عقل و استدلال، صداقت کو جانچنے کی بھروسہ مند کسوٹیاں ہیں۔ نوکلاسیکی قدر شناسی میں ان تین امور کی حیثیت بنیادی تھی۔

1- فن کا تشکیلی کردار (جسے نوکلاسیکی نقادوں نے مذہبی اثر سے اخذ کیا تھا)
2- کلاسیکیوں کے کارناموں کو نمونے کے طور پر قبول کرنا۔
3- روایت پر پورا یقین واعتماد اور فطرت اور تعقل کی اہلیت کو افضل سمجھنا۔

بوالو کی 'فنِ شاعری' انھیں تین محوروں پر گردش کرتی ہے۔ اس نے ادب وتنقید کی دنیا میں تقریباً پوری ایک صدی حکمرانی کی۔ انگلستان میں پوپ اور ایڈیسن نے اسے ایک سند کے طور پر اخذ کیا۔ وہ ادب میں جس طرح صحت و درستگی کا قائل تھا دوسرے نوکلاسیکیوں نے بھی اسے بنیادی قدر قرار دیا اور اصول قائم کیے۔ اس نے قدما اور ان کے ادب کے مطالعے کی تلقین کی اور ان کی پیروی کو حرز جان بنانے پر اصرار کیا۔ جوش، ولولے اور ہیجان کو اچھے ادب کے لیے ضرر رساں کہا اور ضبط و تعدیل کی تحسین کی۔ اس کا کہنا تھا کہ صداقت ہی حسن ہے اور جو فطرت میں نہیں ہے وہ صداقت نہیں ہے۔ گویا صداقت اور فطرت ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ نوکلاسیکیوں کے یہاں صداقت ہی ہر چیز کا پیمانہ ہے۔ فطرت کی بنیاد پر ہی اعلیٰ اور حسین شاعری ممکن ہے۔ شاعر کو فطرت کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ قدما عظیم ہیں اس لیے نہیں کہ پرانے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ سچے ہیں۔ وہ فطرت کے پیروکار تھے اور صداقت پر ان کا پختہ یقین تھا۔ وہ جانتے تھے کہ کس طرح فطرت کی پیروی کی جاتی ہے۔ اس کا علم کلاسکس کے مطالعے ہی سے حاصل ہوسکتا ہے۔ وہ کھلی کتاب نہیں پورا ایک مکتب ہیں۔ جو بہترین ادب تخلیق کرنے کی ترغیب بھی دیتے ہیں اور بہترین ادب کیا ہوتا ہے اس کا نمونہ بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کی تقلید کے معنی ہم اس انسانی روح کے بہترین ذرائع کو بروئے کار لاسکتے ہیں جو فطرت کے اظہار کو اس کی کاملیت کے ساتھ ممکن بنا سکتے ہیں۔ بوالو نے اصول دریافت کیے

اور اس سوال کے جواب فراہم کیے کہ کلاسیکی ادب میں فطرت اور تعقل کو کس طرح بنیاد بنایا گیا ہے؟ اور بالآخر اس نے یہ نظریہ قائم کیا کہ قدما کا علم اور مہارت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے پایۂ استناد رکھتے ہیں۔ ودا Vida کا بھی کہنا تھا کہ فطرت کی پیروی میں کلاسکس ہی سند ہیں اور بوالو بھی یہ کہتا ہے کہ تعقل اور فطرت کی پیروی جس طرح کلاسکس نے کی ہے، ہمارے لیے وہی سند ہے۔ عقل بہترین رہ نما ہے جو کبھی غلط نہیں ہو سکتی۔

بوالو نے شاعری اور ڈرامائی فن کے تعلق سے جو قوانین بنائے تھے۔ ان کے پیش نظر ہم اسے ایک ہیئت پسند Formalist نقاد کہہ سکتے ہیں۔ اس کا سارا زور تخلیقِ فن میں نفاست، شائستگی، سنجیدہ و پُر وقار اسلوب، اجزا میں باہمی ربط و تناسب، تعدیل اور سبک پن پر تھا۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ آرٹ میں یہ خوبیاں کیسے پیدا کی جا سکتی ہیں؟ بوالو اس کا ایک ہی جواب دیتا ہے فطرت کی نقل۔ لیکن بوالو جس فطرت کی طرف اشارہ کر رہا ہے یہ وہ فطرت نہیں ہے جسے ہم قدرتی مناظر سے وابستہ کرتے ہیں۔ یہ فطرت وہ ہے جو ضابطہ بند Methodized ہے اور جو عقل اور فہم عامہ کے مترادف ہے اور عقل و فہم عامہ کی پیروی کرنے کے معنی قدما کی پیروی کے ہیں۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

Love reason them; and let whatever you write,

Borrow from her its beauty, force and light.

عقل سے محبت کرو، اور پھر (اس کے تحت) جو لکھنا چاہتے ہو لکھو

اس سے اخذ کر کے، حسن، زور اور روشنی

عقل کی رہ نمائی میں ایک اچھے اسلوب کی توقع کی جا سکتی ہے۔ ایک ایسا اسلوب جو خوشی بخش سکتا ہے اور حشو و زوائد سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ ایک خراب طرزِ اظہار ہمیشہ اکراہ کا سبب ہوتا ہے۔ وہ پیرایۂ ادائگی سرد اور منجمد ہے جس میں جزر و مد یا اتار چڑھاؤ واقع نہیں ہوتے۔ جو چیز تحرک سے عاری ہے وہ تشفی بھی نہیں بخش سکتی بلکہ ناخوش گواری کا احساس پیدا کر سکتی ہے یا سست بنا سکتی ہے۔ اس قسم کے مصنفین کو وہ بیزار کن اور بے کیف کہتا ہے جو کسی میں گرم جوشی پیدا نہیں کرتے بلکہ ایک جیسے بوجھل لہجے میں بھن بھن کرتے رہتے ہیں۔ شاعری کو وہی خوش

آتے ہیں جو بے حد لطیف و آہستہ روی کے ساتھ اپنے رُخ کا تعین کرتے، پروقار متانت سے روشنی کسب کرتے اور خوش گواری سے شدت اخذ کرتے ہیں۔ شاعری اگر ان شرطوں پر پورا اترتی ہے تو اسے مقبول و خاص و عام بننے میں دیر نہیں لگتی:

His works will be admired wherever found,

And oft with buyers will be compass round.

جہاں کہیں اُس (شاعر) کے کارنامے پہنچیں گے ان کی تحسین ہوگی

اور پے بہ پے اس کے خریداروں کا تانتا بندھا رہے گا

قدما کی پیروی یعنی عقل و فہم عامہ کی پیروی اور عقل و فہم عامہ کی پیروی یعنی فطرت کی پیروی جو ہمیشہ ایک جیسی حالت میں ہوتی ہے کبھی نہیں بدلتی۔ بوالو کے عہد کا عموی رجحان منطق اور اعتدال کی طرف تھا۔ آدابِ زندگی میں نفاست اور ضابطہ بندی کے میلان نے چند حدود قائم کر دی تھیں جنھیں عبور کرنا مذموم و معیوب سمجھا جاتا تھا۔ اس قسم کی سخت گیری فنی اصولوں میں بھی در آئی تھی۔ خود بوالو اپنے اصولوں کا سخت پابند تھا اور وہ ادیبوں سے ان کی تقلید کی توقع کرتا تھا۔ اختراع، جذبہ، تجسس، مہم جویانہ حیرت انگیزی اور تجربے کی کوششوں کو وہ عہدِ وسطیٰ کے انتشار اور پراگندہ ذہن کے وحشی پن کا نام دیتا ہے، یعنی وہ ذہن اس فطرت کی پیروی کرتا ہے جو ضابطے سے عاری ہے اور جو ضابطے سے عاری ہے اس کی نقل عقل و فہمِ عامّہ کے منافی ہے۔ نقاد کا کام اس قسم کی بے قاعدگی کا احتساب کرنا اور اس پر قدغن لگانا ہے۔

بوالو ان شعرا پر سخت تنقید کرتا ہے جو عروضی معاملات میں خود ساختہ ہیں اور اپنے وسائل پر ہی انحصار کرتے ہیں۔ شاعری میں ضابطہ بندی کو قائم رکھنے کے لیے یکساں تماثلات، Uniform patterns بھی ضروری ہیں، اس سلسلے میں وہ قدما کی تقلید کو فریضۂ منصبی کے طور پر دیکھتا ہے۔ گویا اس کے دستور العمل میں شاعر کے لیے خود افروزی یا اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ وہ اپنے معاصر جدید شعرا کو یہ تاکید کرتا ہے کہ ہر صنف ہر شاعر کے لیے نہیں ہوتی، انھیں صرف انھیں اصناف کا استعمال کرنا چاہیے جو ان کے لیے موزوں ہوں۔ بوالو کے نزدیک موزوں ترین اصناف وہی ہیں جنھیں قدما نے غیر معمولی

مہارتِ فن کے ساتھ برتا ہے اور جو بعد کی نسلوں اور ادوار کے لیے مستقل نمونوں کا حکم رکھتے ہیں۔ متخیلہ کو عمل میں لانے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اسے آزاد چھوڑ دیا جائے۔ جو شعر کے ربط و ضبط اور اصولی تنظیم کو تہس نہس کرسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیجان انگیزی، اشتعال آگیں اور انگیخت کارانہ عمل آوری اسے ایک نظر گوارہ نہیں۔ اس طرح کی ضرر رساں صورتوں پر صرف اور صرف تعقل کے زور پر ہی بند باندھا جاسکتا ہے اور اس بنا پر اس کی ترجیح ڈرامے میں تینوں وحدتوں کی پابندی کو برقرار رکھنے پر ہے۔ حالانکہ ارسطو نے صرف وحدتِ عمل کی پابندی پر بنائے ترجیح رکھی تھی۔ وحدتِ زماں کی طرف محض اشارہ کیا تھا۔ وحدتِ مکاں کے بارے میں نشاۃ الثانیہ کے بعض نقادوں نے اصول بنائے تھے، بین جانسن نے جن کی وکالت کی تھی۔ بوالو ڈرامائی فن میں ان وحدتوں کو واجب التعمیل قرار دیتا ہے۔ رثائی نظم Elegy کے لیے ٹبولس Tibullus اور اووڈ Ovid کی پیروی ضروری ہے اور طنزیہ شاعری Satire کے لیے ہوریس، لُسی لِنس Lucilins اور جوینل Juvenal کے نمونوں کی نقل کو ضروری قرار دیتا ہے۔ ٹریجڈی کے معاملے میں وہ ارسطو کا مقلد ہے مگر اصولوں کے معاملے میں اس سے زیادہ راسخ۔ ارسطو نے صرف وحدتِ عمل پر خاص زور دیا تھا، وحدتِ زماں کے سلسلے میں غیر واضح اشارہ کیا تھا لیکن بوالو عمل، زماں، مکاں تینوں وحدتوں کی پابندی کو لازمی قرار دیتا ہے۔ خدا اور پیغمبروں کو کردار بنانے کے بھی وہ سخت خلاف ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ڈرامے میں اپنی طرف مائل کرنے کا صلاحیت ہونی چاہیے۔ وہ پہلے ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے پھر تفریح مہیا کرے۔ ڈرامہ کے شروع ہی میں ہمیں یہ علم ہوجائے کہ ڈرامہ نگار کا مفہوم کیا ہے۔

بوالو کا تصورِ زبان بھی وہی ہے جو قدما کا تھا۔ شاعری میں ہر سطح پر احتیاط، جذبے کو قابو میں رکھنے اور کسی بھی طرح کی شدت اور زیادتی سے گریز ضروری ہے۔ ان تمام چیزوں کا زبان کے عمل پر بھی اطلاق ہوتا ہے۔ بوالو کے پیش رو اور اس کے بعض معاصر شعرا زبان کے استعمال میں بڑی بے اعتنائی برتتے تھے۔ شعری زبان میں صحت و درستگی اس کا بنیادی تقاضہ ہے۔ اُسے خالص اور سادہ ہونا چاہیے جو کسی غیر متعلق عنصر سے آلودہ نہ ہو اور فرحت بخش ہو۔ بوالو متنبہ کرتا ہے کہ پہلی بار لکھی ہوئی چیز کو آخری نہیں سمجھنا چاہیے اسے بار بار پڑھنے، نوک پلک درست

کرنے، مانجھنے کی ضرورت ہے یعنی شعرا کو اپنے تنقیدی شعور اور خوداحتسابی سے کام لینا چاہیے۔ اتنا ہی نہیں بڑے غور وفکر کے ساتھ دوسرے نقادوں کے محاکموں کو سننے اور ان کے خیالات سے استفادہ کرنے اور ان مداحوں کی تعریف وتوصیف کے بین السطور کو سمجھنے کی ضرورت ہے جو مبالغہ، جھوٹ اور مکر سے مملو ہوتی ہے۔ زبان کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

A barbarous phrase no reader can approve;

Nor bombast, noise or affectation love

In short without pure language, what you write

Can never yield us profit or delight.

وحشی انداز کلام کی کوئی قاری نہیں کرسکتا تائید

نہ ہی لفاظی، شورآگینی یا تصنع آمیز عشق کی

المختصر شفاف زبان کے بغیر آپ جو کچھ لکھتے ہیں

ہمارے لیے پُرکشش ہوسکتا ہے نہ مفید نہ فرحت بخش

بوالو اس راز سے پوری طرح آگاہ تھا کہ زبان کے دیو کو بوتل میں اتارنا اتنا آسان نہیں۔ اسے کسی لائق بنانے کے لیے مسلسل مشق وریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسے بار بار مانجھنا اور چمکانا پڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

A hundered times consider what you have said

"تم نے جو کچھ کہا ہے اس پر سینکڑوں بار غور وفکر کرو۔"

بوالو تکمیل فن کا زبردست حامی تھا۔ فن پارے میں ہر چیز اپنے مقام پر ہونا چاہیے۔ تمام اجزا باہمی طور پر مربوط ومنظم ہوں اور ایک دوسرے کے لیے ناگزیر ہوں اور ان کا مقصد تکمیل قائم کرنا ہو۔ موضوع کے ساتھ بھی اسے پوری طرح چست وپیوست ہونا چاہیے۔ وہی تحریر حشو وزوائد سے پاک ہوسکتی ہے جو پوری طرح موضوع پر مرکوز ہوتی ہے اور جو ہیئتی تکمیل کے لیے ایک لازمی قدر ہے۔ ہیئتی اصولوں کی پابندی کا حتمی مقصد فن پارے کو ایک مرکب کل Whole synthetic (یا جمالیاتی واحدے) میں ڈھالنا ہے۔ وہ کہتا ہے:

Each object must be fixed in the due place,

And differing parts have corresponding grace

Till be a curious art disposed, we find;

One perfect whole, of all the pieces joined.

Keep to your subject close in all you say;

Nor for a sounding sentence ever stray.

The public censure for your writings fear;

And is your self be critic most severe.

ہر جزو کو اس کے مناسب مقام پر مقرر ہونا چاہیے،
اور تمام مختلف اجزا ایک دوسرے کے لیے معاون ہوں۔
جب تک کہ وہ ہمارے لیے ایک حیرت خیز، مائل کرنے والا فنی نمونہ نہ بن جائے،
ایک سالم کل، جس کے سارے اجزا مربوط ہوں،
خیال رہے تم جو کچھ کہتے ہو موضوع سے متحد ہو،
ایک بھی ایسا پرشور جملہ نہیں ہو جو ہمیشہ الگ تھلگ نظر آتا ہے۔
اپنی تحریروں کے تئیں عوام کے محاسبے سے ڈرو،
اور بہت سختی کے ساتھ اپنے نقاد خود بنو۔

بوالو، اپنے عہد کی پیداوار تھا۔ زندگی کے عام رویوں میں بھی تہذیب و نفاست کی خاص اہمیت تھی۔ ادب و فن میں بھی سادگی کے ساتھ شائستگی اور خوش وضعی کو ترجیح حاصل تھی۔ قدامت صحیح اور غلط جانچنے کی کسوٹی تھی۔ ادب قاعدے قانون تک محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ تخلیقی آزادہ روی، متخیلہ کے تخلیقی تفاعل اور ذاتی اُپج کے معنی ہی تہس نہس ہو کر رہ گئے تھے۔ فطری تخلیقی سوتے خشک ہو گئے اور تنقید، احتساب اور محاکے نے تخلیق کی جگہ لے لی۔ جیسے شاعر پیدائشی نہیں ہوتا نقاد پیدائشی ہوتا ہے۔ اس میلان نے تہذیبی تقاضے کی صورت اختیار کر لی کہ جو قوانین و ضوابط ارسطو اور ہوریس کے تشکیل کردہ ہیں، وہ ناقابل تبدل اور حتمی ہیں اور راسین،

بوالو اور لے باسو نے جس معنی اور جن لفظوں میں انھیں مدوّن کیا ہے وہی صحیح و درست ہیں۔ بوالو کا اصرار زبان و بیان اور ہیئت کے عمل میں درستی پر تھا۔ وہ شعرا قابل گرفت تھے جو ان اعمال سے انحراف کرتے تھے۔ اہلِ انگلستان نے بھی فطرت، صداقت، تعقل، فہم عامہ اور قدماء کے اصولوں کو فرانسیسی نقطۂ نظر سے اخذ کیا، جس نے بہت جلد فیشن کی صورت اختیار کر لی۔ بوالو نے جو ضوابط بنائے ان کا تعلق خارجی تناسب، وقار، نفاست اور تعدیل سے تھا۔ اسکاٹ جیمس نے اسے بے لطف اور اکتانے والے فیشن سے تعبیر کیا جنھیں انگلستان کے بالغ لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ لے لیا تھا۔ بوالو ایک فوجی افسر ہے جس کا کام ہی اپنی کمک کو نظم و ضبط میں رکھنا اور ان کی تربیت ہے۔ وہ بادشاہ کی ادبی فوج میں ایک وارنٹ آفیسر تھا جس نے Versailles کی تعمیر کی تھی اور یہ وہ رول ہے بقول اسکاٹ جیمس جو بوالو کو جچتا ہے۔ وہ پیریڈ گراؤنڈ ادب کی تکنیک کا استاد تھا۔ اس نے پیادہ فوجیوں کے لیے بنائے گئے مشقی قاعدوں کے مماثل شاعری کے ضوابط مرتب کیے۔... اگر آپ Elegy رثائی نظم لکھنا چاہتے ہیں تو ٹبولس اور اووڈ ہی کے نمونے پر لکھنا ہوگا، طنزیہ شاعری کرنی ہے تو ہوریس، لُسی لیس، پرسیس Persius اور جو وینل کی پیروی لازمی ہے، ٹریجڈی، رزمیہ یا کامیڈی لکھنے کا خیال ہے تو بوالو کی طرف رجوع کرنا ہوگا جس نے تھوڑے بہت اضافوں کے ساتھ ارسطو اور ہوریس کے اصولوں کو منطبق کیا ہے۔

بوالو نے اس امر پر غور نہیں کیا کہ تنقید، تخلیق ہی کی بنیاد پر اصول سازی کرتی ہے جیسا کہ ارسطو نے کیا تھا اور یہ اصول اس بنیاد پر دائمی قرار نہیں دیے جا سکتے کہ تخلیق کے تقاضے بھی یکساں نہیں ہوتے اور نہ وہ ہمیشہ ایک طرح کے اصول پر قائم رہ سکتی ہے۔ تخلیق کی بنیاد پر جب بھی اصول سازی کی جائے گی وہ ایک نئی شعریات (یعنی فن شاعری) سے متعارف کرائے گی۔ جس میں کچھ پرانا ہوتا ہے کچھ نیا اور کچھ بہت نیا۔ بوالو نے اس چیز پر بھی غور نہیں کیا کہ فرمان جاری کرنا اور قواعد دانوں کی طرح تازیانے برسانا ادبی تنقید کا کام نہیں ہے۔ ایسی تنقید خوف زدہ تو کر سکتی ہے اپنا ہم نوا نہیں بنا سکتی۔ تنقید ڈرانے دھمکانے والی لاٹھی نہیں ہے مشعل ہے جو ذہن کے نہاں کدے کو منور کرتی اور تخلیق پر بند باندھنے کے بجائے تخلیق کے لیے اکساتی ہے۔

سترہویں صدی کے نصف سے اٹھارویں صدی کے اخیر تک نوکلاسیکی رجحان کی حکمرانی رہی، جس کا سب سے بڑا فرماں روا بوالو تھا۔ اس کی تصنیف L'Art Poetique کو اُن وقتوں میں ایک مقدس صحیفے کی حیثیت تھی، جس میں ادب وفن کے جن اصولوں کو مرتب کیا گیا ہے وہ دائمی اور غیر مبدل ہیں۔ اگر چہ ان اصولوں کو بوالو نے قدما سے اخذ کیا تھا۔ بوالو نے تعقل اور فہم عامہ کی پیروی کی تلقین کی، فطرت کی بے کم وکاست تقلید پر زور دیا۔ اس نے تخیل کے وفور، جذبوں کی شدت اور بے محابا پن، روحانی سرخوشی کے برخلاف دلائل کا طومار باندھا۔ بڑی شاعری فعطاسیائی ذہن کی قدرت سے وراچیز ہے اور فنی تکمیل نوکلاسیکی اصولوں کی پیروی پر منتج ہے۔

O

رومانویت: شعر ونقد میں ایک نئے معیار کی تلاش

انگریزی ادب کی تاریخ میں رومانویت کو نوکلاسیکی اقدار زندگی اور اقدار فن کے خلاف ردعمل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ عقلیت، قدامت اور روایت کو بھی شک وشبہے کی نظر سے دیکھتی اور میکانکی اصولوں کے اطلاق کے رویے کو سختی کے ساتھ مسترد کرتی ہے۔ سائنسی اور صنعتی ارتقا کے پہلو بہ پہلو حس طور پر مادّیت اور صارفیت کو مرکزی حیثیت دی جارہی تھی اور انسانی تخیل اور وجدان کی صلاحیتوں سے صرف نظر کیا جارہا تھا، رومانویت کو ان کے خلاف ایک باغیانہ مہم کے طور پر بھی دیکھا جاتا ہے۔ رومانویت، اصلاً ایک ذہنی انقلاب ہے۔ جس نے تخلیقی سطح پر ہی نہیں تنقید کی سطح پر بھی نئی جرآتوں پر مہمیز کی۔

نئے رومانوی نقادوں نے اس نئے طرز احساس اور اظہار کے ان نئے طریقوں اور اسالیب میں تخلیقیت کے نئے رنگ دیکھے جو پیش رو تخلیقی فن کاروں کے طرز عمل کی عین ضد تھے۔ پوپ اور ڈرائڈن کی جگہ اب شیلی اور کیٹس نے لے لی تھی۔ ان سے بھی پہلے بلیک اپنے احساس کی ایک نئی دنیا سے متعارف کراچکا تھا۔ کالرج اور ورڈز ورتھ نہ صرف یہ کہ صفِ اول کے شعرا تھے بلکہ انھوں نے نئی معیار سازی کی، تخیل کی سعادت کی طرف متوجہ کیا، آزادیِ خیال وضمیر کی پرداخت کی، نئے مفاہیم اور نئی ہیئتوں کی معنویت کی طرف نئے ذہنوں کو منعطف

کیا۔ کالرج اور ورڈز ورتھ کے علاوہ شیلی، ولیم لیمب اور ہیزلٹ کا بھی اہم مرتبہ ہے۔ ان نقادوں نے اپنے اپنے طور پر تنقید کو نئے تصورات سے آشنا کیا۔ ادب اور فطرت، شعری زبان، شعری تلفظ، شاعری کا مقصد، شاعری اور سائنس، ادب اور زندگی، ادب اور سوسائٹی، ادب اور اخلاق، ادب اور لطف اندوزی، ادب اور تخیل، ادب اور تخلیقی آزادی، ادب اور ذہن وضمیر کی آزادی وغیرہ مسائل کو بنیاد بنایا اور یہ واضح کیا کہ میکانکی اصول پرستی اور قدامت پرستی تخلیقیت کی راہ میں زبردست رکاوٹ ہیں۔

مغربی ادب کی تاریخ میں رومانویت کا دوسرا نام بغاوت اور ایک نئے نظام فن کے طلوع ہونے سے عبارت ہے۔ نوکلاسیکی قدامت پسندی کے بنیادی میلانات سے انحراف اور سائنسی صنعتی سطح پر بے محابا فروغ کے ردِّعمل کا بھی اسے نام دیا گیا ہے۔ نشاۃ الثانیہ نے پہلی بار ذہنی، فکری، اور عقائدی سطح پر آزادی کی راہ روشن کی تھی، اس کے بعد تقریباً پوری ایک ڈیڑھ صدی اپنی تمام معاشی وتہذیبی ترقیوں کے باوجود نشاۃ الثانیہ کے ہمہ جہت ترقیاتی مشن کو کوئی نیا آب ورنگ مہیا نہیں کرسکی۔ اس انتہا کا پہلا نقش رومانویت ثبت کرتی ہے۔ اسکاٹ جیمس نے لکھا ہے کہ ابتدائی سطح پر کلاسیکیت کا یقیناً ایک مفید مطلب کردار تھا لیکن بعد ازاں وہ ترقی کی راہ میں ایک رخنہ بن گئی۔ جیمس نے اس تاریخی سلسلے کو ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

- قدیم یونانیوں کی رسمی تنقید زندہ یونانی ادب پر استوار تھی۔
- نشاۃ الثانیہ کے بعد کا ادب اس تنقید سے متوشش تھا جس نے تخلیقی ادب کو بنیاد بنانے کے بجائے روی یونانی ادب کی مثالوں ہی کو کافی سمجھا تھا۔
- ان یونانی مصنفین پر تنقید نے انحصار کیا تھا جن کے یہاں مقامی آب ورنگ چوکھا تھا اور جو مظہر تھا ان کی غیر معمولی فطری سعادت (جینیس) کا اور جنھوں نے اپنے معیار خود وضع کیے تھے۔
- برخلاف اس کے سترہویں اور اٹھارویں صدی کے جدید ذہنوں نے غیر ملکی اور قدیم اقدارِفن سے تنقید کے معیار اخذ کیے اور انھیں مسلّم گردانا۔
- رومانوی تحریک نے ان رکاوٹوں کو (جو راہ کا روڑا بنی ہوئی تھیں) ہمیشہ کے لیے صاف

کر دیا۔ اس نے کلاسیکی روح کو ختم نہیں کیا بلکہ اسے مصنوعیت سے گلوخلاصی دلا دی۔

رومانویت، ادب میں 'فوجی جماعت بندی جیسی سخت گیر قواعد کی پابندی' کے خلاف ایک نعرۂ بغاوت تھا۔ اس کا اگر کوئی مقصد ہوسکتا ہے تو سوائے اس کے کچھ نہیں کہ انسان کو ایسی انوکھی دنیاؤں کی سیر کرائے اور حیرتوں سے متعارف کرائے جو اس کے تجربے میں پہلے کبھی نہیں آئی تھیں یا کم آئی تھیں۔ ادب جس طور پر محظوظ کرتا ہے وہ دوسرے حظ مہیا کرنے والے سرچشموں سے مختلف ہے۔ یہ سرچشمے اپنے حدودِ اثر میں محدود اور حدودِ مہلت میں کوتاہ اور عارضی ہوتے ہیں۔ ادب سے ملنے والی سرخوشی روحانی اہتزاز کے مترادف ہے۔ رومانویوں نے میکانکی اصولوں کا اطلاق کر کے اسے حاصل کرنے کی سعی نہیں کی بلکہ متخیلہ کی قوت، شاعر کے وجدان اور موضوع کے تئیں جذباتی ردِعمل سے اسے حاصل کیا۔ انھوں نے اپنے طور پر نئی شعری ہیئتیں خلق کیں، جامد اور بے لوچ ہیئتی اور لسانی سانچوں کو بے مصرف ٹھہرایا۔ درحقیقت نئے جذبوں اور مفاہیم کے لیے نئے سانچوں کی دریافت ضروری تھی۔ شعرا نے تخلیقی رَو کو وقت کی لامحدود بساط پر آزاد چھوڑنے کا تجربہ کیا جس کا نشہ اور جس کی لذت ہی کچھ اور تھی۔ تخلیقی فن کاروں نے تخیل کے تخلیقی تفاعل کے راز کو سمجھا اسے زیادہ سے زیادہ آزادی کے ساتھ بروئے کار لائے، جو کچھ کہا یا لکھا اپنے ضمیر کی آواز کے مطابق لکھا جس کا قصد ان کے نئے طرزِ احساس کی نمائندگی تھا۔

اسکاٹ جیمس نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> ''(رومانویت) کا واحد مقصد انسانی زندگی میں شدید قسم کا انقلاب پیدا کرنا تھا...... سماجی اور تعقلی تبدیلی کا پہلا مرحلہ نشاۃ الثانیہ تھا جو اپنی انتہا پر پہنچتا ہے اٹھارویں صدی کے اواخر میں۔ بہ صورت سائنس کے فروغ، اس کے صنعتوں پر اطلاق، دیہی علاقوں سے آبادیوں کے شہروں میں منتقل ہونے، نئی تقدیر سازی کی کوششوں، ذاتوں اور طبقوں کے فرق کے خاتمے، نئے مطالعات کے ارتقا جیسے اقتصادیات، سماجیات، فلسفے کے مظہر اور نئے ادب میں اپنا وسیع تر اثر دکھا رہی تھی۔ ایک کے بعد ایک نو بہ نو اور حیرت انگیز

خارجی تبدیلیوں کے وفور نے ذہن و تخیل کو بھی متحرک کیا اور تعقلی و روحانی تبدیلیوں کے لیے بھی راہ ہموار کی۔"

شیلی اور شاعری کا دفاع

شیلی 1792 میں فیلڈپلیس (سسیکس) میں پیدا ہوا۔ اسے اپنے باغیانہ خیالات کی وجہ سے قدامت پرستوں اور بالخصوص سخت گیر مذہب پرستوں کی ملامت و مذمت کا اکثر نشانہ بننا پڑا۔ جب وہ آکسفرڈ میں تھا The Necessity of Atheism کے موضوع پر مقالہ لکھنے کے باعث اسے نکال دیا گیا۔ اس کے انقلابی خیالات میں شدت پیدا ہوتی گئی، لیکن اس شدت کے ہیجانی قسم کے اظہار سے اس کی شاعری محفوظ رہی۔ عملاً اس کے جذبوں کی شدت کم نہ ہوئی۔ وہ آئرلینڈ بھی گیا اور وہاں کے آزادی کے پرستاروں کی مہم میں پورے جوش و خروش کے ساتھ شریک ہوا۔ 1813 کے بعد اس نے اپنے آپ کو پورے طور پر شاعری اور ڈرامے کے لیے وقف کر دیا۔ پہلی بیوی کی موت کے بعد اس نے میری گوڈون سے شادی کر لی اور اٹلی منتقل ہو گیا۔ اس کے بہترین ادبی کارنامے وہیں کی یادگار ہیں۔ شیلی کی موت 1822 میں لیگ ہارن میں ڈوب کر مرنے سے ہوئی، جو محض ایک اتفاقی حادثہ تھا۔

شیلی ایک بہت شستہ تنقیدی ذوق بھی رکھتا تھا۔ شیلی کی تصنیف Defence of Poetry جو 1821 میں شائع ہوئی تھی، اصلاً سر تھامس پیکاک Sir Thomas Peackock کے مقالے Four Ages of Poetry (1820) کے جواب میں تھی۔ پیکاک کے خیالات کو مختصراً اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے:

1- شاعر، ایک مہذب سماج میں نیم وحشی کا کردار ادا کرتے ہیں۔
2- شاعری کھوکھلی ہرزہ سرائی یا بک بک کے سوا کچھ نہیں۔
3- ایک مدنی سوسائٹی میں جو نابالغوں کے ذہنوں کو اپنی طرف متوجہ کرتی اور انھیں

مشتعل کرتی ہے۔

تھامس پیکاک نے شاعری کے ادوار کی اس طرح تقسیم کی ہے:

- آہنی دور یعنی The age of Iron زبان کی تاریخ کا یہ پہلا دور ہے جس میں شاعر غیر پیشہ ور شوقین مورخوں، فقیہوں، اخلاق پرستوں اور مبلغوں کا کردار ادا کرتے ہیں۔ انگلستان میں چاسر کی شاعری اسی دور کی پیداوار ہے۔ عہد قدیم میں یونان کے ہومر اور انگلستان میں شیکسپیئر اس کی بہترین مثال ہیں۔
- نقرئی دور The silver age یہ دور اپنی انتہائی بناوٹی، بجی بنی اور دقّت پسند شاعری سے پہچانا جاتا ہے۔ ورجل نے کلاسیکی شاعری میں اور انگلستان میں ڈرائڈن اور پوپ اس کے نمائندہ ہیں۔
- پیتل کا عہد The brass age اس عہد کا رجحان کچھ نہ کچھ 'نئے' کی طرف تھا، حقیقی معنوں میں اس کی پیش قدمی پس قدمی تھی جس کا رُخ ماضی بعید میں آہنی دور کی طرف تھا۔ یہ شعراز وال روم کے دنوں کی یادگار ہیں۔ انیسویں صدی میں شروع کے رومانوی شعرائے انگلستان کو وہ اس دور کا نمائندہ کہتا ہے۔

شیلی، ذاتی طور پر افلاطون اور سر فلپ سڈنی سے بے حد متاثر تھا۔ وہ افلاطون کے الوہی فیضان Divine inspiration کے تصور کا بھی قائل تھا کہ شاعر خدا کے ترجمان ہوتے ہیں اور ان میں ایک قسم کی شعری یا الوہی دیوانگی ہوتی ہے یعنی افلاطون شعرا کی اس باطنی قوت کو مانتا تھا جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ شیلی نے سڈنی سے یہ تصور اخذ کیا کہ شاعری بہترین اخلاقی معلم کا منصب ادا کرنے والا فن ہے اور یہ کہ شاعر فلسفی ہوتے ہیں جنھیں ارفع ترین قوت بخشی گئی ہے۔ شیلی نے اپنے مقالے میں شاعر اور شاعری کی معنویت، افضلیت اور برگزیدگی کو دعویٰ کے طور پر پیش کیا اور اپنے دعاوی کو افلاطون اور سڈنی کی اسناد سے مستحکم کیا۔

شیلی نے اپنے مقالے کو تین حصوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلے حصے میں شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں عقل اور تخیل کو موضوع بحث بناتے ہوئے شاعری کو تخیلی اظہار بتایا ہے جس کا کام انبساط مہیا کرنا ہے، حتیٰ کہ وہ سبق آموزی کا مقصد بھی انبساط کی راہ

سے ہی پورا کرتی ہے:

''شاعر ایک بلبل کے مشابہ ہے، جو گہری تاریکی میں کہیں کسی گوشے میں تنہا بیٹھا ہوا سریلی آواز میں گا رہا ہے اور اسے سننے والے لوگ اس نادیدہ موسیقار کی نغمگی کو سن کر محظوظ و مسحور ہو رہے ہیں۔ وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان میں ایک نیا جوش بھر گیا ہے اور دلوں میں گداز پیدا ہو گیا ہے۔ تاہم وہ (شعوری طور) پر اس راز سے لاعلم ہوتے ہیں کہ یہ سب کیسے اور کیوں ہوا؟''

شیلی کے نزدیک شاعری زندگی کی تخیلاتی ازلی صداقتوں کی مظہر ہوتی ہے۔ اخلاق کا ایک بہت بڑا راز جس کا نام 'عشق' ہے۔ شاعر کا کلمہ ہوتا ہے۔ دوسروں کا دکھ درد اس کا اپنا دکھ درد ہوتا ہے۔ زندگی اور شاعری ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ سوسائٹی جب عروج پر ہوتی ہے شاعری بھی تکمیل کے اعلیٰ معیار کو چھو لیتی ہے۔ ڈرامائی ایسے ایسے آئینے ہیں جن میں ناظرین اپنے آپ کا عکس دیکھتے ہیں۔ شیکسپیئر کے المیوں کی کامیابی کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس نے اپنے عہد کی اخلاقی اور دانش مندانہ عظمت کی ترجمانی کی ہے۔ اسی بنا پر کنگ لیئر کا مرتبہ اگامنن Agamemnon اور ایڈیپس ٹائرینس Odipus Tyrannus سے بلند ہے۔

شیلی کا خاص مسئلہ شاعری کی عظمت کو واضح اور ثابت کرنا تھا۔ اس لیے وہ شاعری کی معنویت اور برتری کو واضح کرنے لیے کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔ مثلاً:

1- شاعری، انسانی ثقافت کا سب سے نفیس اظہار ہے۔
2- شاعری بہترین ذہنوں کے خوش گوار اور بہترین لمحوں کا ریکارڈ ہے۔
3- جو انسانیت کی آخری پناہ گاہ ہے۔
4- شعرا انقلابی خیالات کی تشہیر کر کے ہمارے وجود میں تبدیلی لا سکتے ہیں۔
5- بڑے شعرا ہمیشہ بڑے جنگ جو رہے ہیں، جنھوں نے ہمیشہ عوام کے حق میں شاعری کو اپنا آلۂ کار بنایا ہے۔
6- شعرا، پیغمبر کا درجہ رکھتے ہیں، جنھیں مستقبل کا علم ہوتا ہے جس کی طرف وہ اشارے کرتے ہیں کیونکہ ان پر فیض ربانی کا سایہ ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ اکثر یہ بھی نہیں جانتے

کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں گویا اپنا کہا ہوا خود وہ نہیں سمجھتے اور نہ یہ سمجھتے ہیں کہ کون سی طاقت ان سے کہلوا رہی ہے۔ اس کا یہ قول بہت مشہور ہے کہ:

"Poets are the unacknowledged legislators of the world.

''شعرا، دنیا کے غیر تسلیم شدہ قانون ساز ہوتے ہیں۔''

شیلی صرف موزوں تحریر ہی کو شاعری نہیں مانتا بلکہ نثر میں بھی شعری حسن پیدا ہو سکتا ہے جیسے افلاطون اور بیکن Bacon کی نثر ہے جسے تخیلی خوش آہنگ نثر کہنا چاہیے۔ زبان کی نغمگی کو کسب کرنے کے بعد شاعری اور نثر میں تمیز باقی نہیں رہتی۔ افلاطون نے اس راز کو پالیا تھا، سسیرو تھوڑا سا کامیاب ہوا، لیکن بیکن ایک شاعر ہی تھا۔ جس کی زبان شیریں اور آہنگ میں ایک وقار تھا جو ہمارے حواس کو اپنی فوق البشری ذہانت کے حامل فلسفیانہ خیالات سے زیادہ طمانیت بخشتا ہے۔ وہ تمام مصنفین جن کے یہاں انقلابی نظریات ملتے ہیں لازماً شاعر نہیں تھے بلکہ وہ صاحب اختراع تھے جنھوں نے تخیلاتی تمثالوں کے ذریعے اشیا کی ان دائمی مشابہتوں سے پردے اٹھائے جن کا تعلق زندگی کی صداقت سے تھا اور جن کا عہد بھی متناسب اور خوش آہنگ تھا جس کی راہ سے ان کے یہاں شعری عناصر عود کر آئے اور ہم ان میں ازلی موسیقی کی گونج سنتے ہیں۔ شیلی ان نقادوں میں اولیت رکھتا ہے جنھوں نے زبان کی اندرونی موسیقی کی طرف متوجہ کیا اور یہ بتایا کہ نثر میں بھی جسے کسب کیا جا سکتا ہے۔

شیلی نے جس چیز پر بہت زیادہ زور دیا ہے وہ شاعری اور سوسائٹی کا رشتہ ہے۔ جب معاشرہ زوال پذیر ہوتا ہے اور قدروں کے نظام میں انتشار پیدا ہو جاتا ہے ڈرامہ پھر اپنے آپ کو زوال سے نہیں بچا سکتا اور شاعری ایسے ادوار میں بے مزہ اور گھسی پٹی ہو جاتی ہے۔ وہ المیے جو اعلیٰ درجے کے قدیم نمونوں پر لکھے گئے تھے وہ بھی ان کی محض روکھی پھیکی نقلیں ہیں۔ ملٹن غیر معمولی تخلیقی فن کار تھا جس پر اس کا عہد کوئی منفی اثر نہیں ڈال سکا۔ کامیڈی نے اپنی مثالی آفاقیت کو گنوا دیا، ذکاوت Wit پر مزاح غالب آ گیا۔ وہ کہتا ہے ہم لطف اندوزی کے بجائے اپنی خود اطمینانی اور فاتحانہ جذبے کے تحت ہنستے ہیں۔ ہم دردانہ تفریح پر خباثت، پھبتی اور تنفر نے مقصد کی صورت اختیار کر لی ہے، اسی طرح شیلی فحاشی کے رجحان کی بھی پرزور

مذمت کرتا ہے۔ شیلی کی تاریخ پر گہری نظر تھی۔ اس نے اکثر مقامات پر دانتے، ہومر، سپنسر و، ملٹن، شیکسپیئر، ورجل اور تاریخ کے مختلف ادوار کا ثقافتی اور اقداری سطح پر تجزیہ بھی کیا اور ان اثرات سے پیدا ہونے والے ذہنی میلانات پر پورے جوش و خروش کے ساتھ بحث بھی کی۔

چارلس لیمب کی رومانوی تنقید:

شیلی کے علاوہ چارلس لیمب بھی رومانوی عہد کا ایک قابل ذکر نقاد ہے جو 1775 میں پیدا ہوا اور کرائسٹ ہاسپٹل میں تعلیم پائی۔ کالرج کا تعلیمی زمانے سے دوست تھا۔ اس کی بہن ذہنی طور پر مخبوط تھی اس باعث وہ بے حد ملول و متفکر رہا کرتا تھا اور اسی بنا پر وہ تاعمر کنوارہ ہی رہا۔ چارلس لیمب ایک اسکالر تھا اور اپنے طرز کا ایک منفرد نقاد بھی 1834 میں اس کا انتقال ہو گیا۔

لیمب، کالرج اور ورڈز ورتھ کی طرح تھیوری ساز نہیں تھا بعض جستہ جستہ بھڑک دار اور دلچسپ خیالات کے باعث اس کی تاریخی حیثیت مسلّم ہے۔ لیمب کی تنقیدی تحریریں جن میں نوٹس اور تصریحات بھی شامل ہیں، بکھری ہوئی شکل میں ہیں۔ یہ تحریریں اس کے خطوط، ماہانہ اور سہ ماہی تبصروں، Specimens بابت 1808 اور دوسرے اس کے پسندیدہ مصنفین کے تصریحی سرناموں اور The Essays of Elia بابت 33-1823 پر مشتمل ہیں۔ اس کا خاص موضوع عہد الزبیتھ اور جیکوبین ڈرامہ تھے۔ ان کے علاوہ سر تھامس براؤن Sir Thomas Browne، جیری ٹیلر Jeremy Taylor، فلر Fuller، والٹن Walton اور معاصر رومانویت اس کے مرغوب موضوعات تھے۔ رومانویوں میں اس کے قاریوں کا حلقہ بہت بڑا تھا کیونکہ اس کا انداز تحریر بے حد دلکش، رواں اور تخلیقی تھا۔ اے۔ سی۔ بریڈلے A.C Bradely اور ٹلیارڈ Tillyard اسے انیسویں صدی کا بہت بڑا نقاد کہتے ہیں۔ کالرج نے اسے ہیزلٹ سے بڑا نقاد مانا ہے۔ اس کے برعکس سینٹسبری کے لیے اسے پڑھنا بھی بیزار کن تجربہ ہے۔ وہ یقیناً کالرج یا ورڈز ورتھ کے مرتبے کا نقاد نہیں ہے لیکن ایک بے حد اہم نقاد ضرور ہے۔

جیورج واٹسن کا کہنا ہے کہ کالرج اس کا دوست بھی تھا اور اس کے لیے بے حد محترم بھی

لیکن ذہنی طور پر وہ سیموئل جانسن کے زیادہ قریب تھا۔ اسی لیے وہ اسے Johnsonian Critic کہتا ہے۔ اس کی نظر میں وہ کسی حد تک ہی رومانوی ہے۔ وہ کالرج، ہیزلٹ Hazlitt اور ڈی کوئنسی De Quincy کو زیادہ رومانوی نقاد کہتا ہے۔ ان نقادوں نے لیمب کے مقابلے میں ارسطوئی اقدار فن کی کسوٹی کو زیادہ شدت اور استواری کے ساتھ مسترد کیا۔ اس کے خیالات و آرا میں بھی استحکام کم اور ابہام و تعلیق کی صورت زیادہ تھی۔ واٹسن کہتا ہے کہ: اپنی درمیانی عمر میں اس نے ورڈز ورتھ کی Excursion بابت 1814 کو اس کی متانت نیز والہانہ وابستگی کی بنا پر تحسین کی لیکن رومانوی شعرا کی دوسری نسل کے شعرا کے اکثر فنی کارناموں کو مسترد کیا جن میں بائرن اور شیلی کے علاوہ کیٹس بھی شامل تھا اور کیٹس ہی سب سے زیادہ اس کی تنقید کا نشانہ بنا۔ اس کی نظر میں' یہ شعرا وہ ہیں جو نوجوانوں میں زیادہ مقبول ہیں۔ اس کا قول ہے کہ "ہمارے لیے اختصاصیت کا ایک آونس، فینسی کے ایک پاؤنڈ سے زیادہ قیمتی ہے۔"

لیمب کی قوتِ مشاہدہ، زندگی کی گہری فہم، کرداروں کے باطن میں اترنے والی صلاحیت وہ خوبیاں ہیں، جو اسے ممتاز درجے پر فائز کرتی ہیں۔ رینے ویلیک Rene Wellek نے لیمب کی تنقید کے طریق کار کو تین زمروں میں تقسیم کیا ہے:

1- تحریک دینے سے متعلق Evocation
2- استعارے سے متعلق Metaphor
3- ذاتی/شخصی سے متعلق Personal

پہلی شق کے لحاظ سے وہ ہمیشہ فن پارے پر کوئی رائے دینے سے پہلے اس کی مجموعی فضا یا صورت حال کی کیفیت کو کسب کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس فضا کو بنانے میں لفظی عمل کا خاص کردار ہے جس سے فن کار کے اپنے فن کے ساتھ تخیلی ربط اور اس کی نوعیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ رینے ویلیک کہتا ہے کہ لیمب بڑی حد تک اپنی اس رائے زنی کے عمل میں کامیاب ہے۔ دوسری شق کے لحاظ سے وہ تخلیقی آب و رنگ کے ساتھ استعاروں اور تشبیہات کے شوخ رنگوں کو بھی آزماتا ہے۔ ان وسائل کے ذریعے اس کا مقصود فن پارے کی داخلی روح کو کسب کرنا اور اسے نکال باہر لانا ہے۔ اس طرح کی تنقیدی فہم چیزوں کو سمجھنے اور انھیں اپنے طور پر نام دینے

کے لیے وجدان کو بروئے کار لائے بغیر کوئی رائے قائم نہیں کرسکتی۔لیمب کی تنقید کے عمل میں وجدان کی اس سرگرمی سےاس کا قاری بخوبی آگاہ ہے۔تیسری شق فن پارے سےاس کی ذاتی معاملت اوراس کی نوعیت سےمتعلق ہے۔لیمب کی تنقید کاایک بڑامقصدفن پارے میں اس کی شخصی شمولیت بھی ہے۔وہ ایک معروضی قدرشناس کے طور پرفن پارے سے لاتعلق رشتہ پر یقین نہیں رکھتا۔وہ فن پارے سے ملنے والی مسرت میں اپنے قاری کوبھی شامل کرنا چاہتا ہے۔لیمب کے اس قسم کے تاثرات بے حد شخصی ہونے کے علاوہ ایک سطح پرتخلیقیت کا آب ورنگ بھی رکھتے ہیں۔وہ کسی بھی فن پارے کو پڑھنے کے دوران جس سرخوشی اور والہانہ کیفیت سے گزرتا ہےاس تجربے میں وہ اپنے قاری کی شرکت کوبھی ضروری خیال کرتا ہے۔ظاہر ہےنوکلاسیکیوں سے یہ قطعاً مختلف طرزِتفہیم ہے،جس کا مقصدایک نئے تقاضے کےساتھ قاری کے ذوق کی جلا کاری ہے۔

لیمب کی Specimens of English Dramatic Poets بابت 1808 کاانگریزی تنقید میں ایک نمایاں امتیازی مقام ہے۔اس میں بہت کچھ متنازع بھی ہےاور متوجہ کن بھی۔اس میں Non-Shakespearem ڈرامے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ان ڈراموں کی تکنیک کے برخلاف اس کی توجہ اورتحسین کا مرکز ڈرامائی شاعری ہے۔مارلو Marlowe کے ڈرامائی فن پر اظہارِخیال کرتے ہوئے وہ ایک رومانوی کم نوکلاسیکی زیادہ معلوم ہوتا ہے۔شیکسپیئر کے المیوں پرلکھا ہوااس کا مقالہ کافی عرصے تک بحث کا موضوع بنا رہا۔اس کی تحسین بھی کی گئی،تنقید بھی کی گئی،اسے یک طرفہ بھی کہا گیا۔لیمب کی نظر میں شیکسپیئر کے ڈرامے بالعموم اسٹیج کے لائق نہیں ہیں۔لیمب کوخودبھی ڈرامے دیکھنے کا شوق تھاوہ شیکسپیئر کی ادبی شخصیت کامعترف تھالیکن اسٹیج کرافٹ کے لحاظ سےاس میں اسے بہت سی کمیاں نظرآتی ہیں۔وہ شیکسپیئر کی شاعری کے فطری ودیعت کردہ حسن کا دلدادہ تھااوراسے دوسری تمام چیزوں سے برتر اور فائق قرار دیتا ہے۔لیمب کے مقالے Artificial Comedy بابت 1822 میں دورِبحالی کا طربیہ Restoration comedy (یعنی پوپ اور ڈرائڈن کا عہدِ بحالی) بالخصوص مطالعے کا موضوع ہے۔جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے۔اس کی نظر میں دورِ بحالی کے طربیہ کی شناخت اس کا مصنوعی پن ہے جواخلاقی معیار کے بھی منافی ہے۔

لیمب کی تنقید اپنے خیالات اور اپنے سلوب کے اعتبار سے ایک نئے معنی کی تلاش سے عبارت ہے۔ یہ خیالات محض خیالات نہیں ہیں۔ اس کے محسوسات کا رنگ ان میں رچا بسا ہوا ہے۔ لیمب کی تنقید کو پڑھنے والا قاری اس کی چٹکیلی، ولولہ خیز زبان اور انوکھے فقروں اور ان کے خلقی پن سے متاثر و محظوظ ہوتا ہے۔ اس کے اسلوب میں متواتر 'میں' (1) کی تکرار اپنے آپ پر پختہ اعتماد کی دلیل ضرور فراہم کرتی ہے لیکن یہ تنقید کا کلمہ نہیں ہے۔ تنقیدی عمل میں اس قسم کے جذباتی کلمات اور مخاطبے ہمیشہ فن پارے سے راست معاملت و اکتساب کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ کا باعث بنتے ہیں۔ لیمب نے المیوں اور طربیوں کے مطالعے میں تجزیاتی طریق کار سے بھی کام لینے کی 'کچھ' کوشش کی ہے۔ لیکن اس کی ذات ایک پرچھائیں کی مانند اس کے وجود پر حاوی رہتی ہے جو دوری Distance کو بہت دیر تک قائم نہیں رہنے دیتی۔ لفظوں کے تازہ بہ تازہ خوشے خلق کرنے، خوبصورت اور ذہانت آمیز لفظی مرکبات وضع کرنے، نو بہ نو مشابہتیں قائم کرنے میں اسے کمال کی مہارت تھی۔ یہ چیزیں شاعری کو خوش آتی ہیں اور شاعری کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں لیکن لیمب نے بیکن کے بعد نثر کے شعری آہنگ کو کسب کرنے کی کوشش کی اور زبان کے اس جوہر کی دریافت کی جسے انگریزی نثر میں ایک نئے معنی کی دریافت سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ شیفٹس بری کے نزدیک یہ وہ اسلوب ہے جو والٹر پیٹر جیسے جمالیات کے پرستار کی رسا سے بھی باہر ہے۔ وہ لیمب کے طرز اظہار کو بہت زیادہ نمایاں اور ممتاز بتاتے ہوئے یک رنگا، مگر بیزار کن نہیں، یکساں رَو مگر فوراً پہچان میں آنے والا کہتا ہے۔

ولیم ہیزلٹ :

رومانوی عہد کی تنقید میں ولیم ہیزلٹ کی بھی خاص اہمیت ہے۔ وہ صحافی ہونے کے ناطے ایک بڑا لکھاڑ بھی تھا۔ اس کے تنقیدی کارناموں کی لمبی فہرست میں چند اہم کام یہ ہیں:

'The Character's of Shakespeares' Plays, 1817
The English Poets 1818
The English Comic Writers, 1819
The Dramatic Literature of the Age of Elizabeth-1820
Table-Talk- 1821-22

The Spirit of the Age-1825
The Plain Speaker -1826

جیورج واٹسن کا کہنا ہے کہ وہ انگریزی تنقید کی تاریخ میں پہلا نقاد ہے جس نے توضیحی تنقید میں اپنی شناخت قائم کی۔ وہ پہلے مصور اور پھر فلسفی بننا چاہتا تھا لیکن کسی ایک مقام پر بہت زیادہ ٹِک نہیں سکا۔ اس کی دلچسپی کا مرکز ماضی اور حال کے انگریزی شعرا تھے۔ اس کے تنقیدی عمل میں تاثر کے ساتھ تجزیہ اور محاکمہ بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس کا موقف تھا بقول جیورج واٹسن 'مقصد اور ہدف کے مقابلے میں قدر شناسی تنقید کا بنیادی منصب ہے' ہیزلٹ کا ذہن کسی حد تک تھیوری سازی اور اصول سازی کی طرف بھی تھا۔ کالرج کی طرح انسانی ذہن کے مطالعے سے اخلاقی تھیوری کی تشکیل اس کے مقصد میں شامل تھی۔ اس نے اس رشتے کو معنی دینے کی کوشش کی، اخلاقی تھیوری کا انسانی نفسیات اور سوسائٹی سے کیا تعلق ہے؟ ہیزلٹ بھی حسن کا پرست تھا اور ہر وہ چیز اس کے لیے مسرت کا سرچشمہ تھی جو حسین تھی۔ جذبہ ایک گراں قدر خاصہ ہے اور فن کا دوسرا نام جذبات میں جوش پیدا کرنے سے عبارت ہے جس کے لیے وہ لفظ Gusto کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرتا ہے جس کے معنی ولولہ وشوق کے ہیں۔ جذبے کی قدر کو اہمیت دے کر وہ ان رومانویوں ہی کی تائید کرتا ہے جن کے لیے جذباتی اظہار کی حیثیت ترجیحی ہے۔ لیکن اس معنی میں وہ دوسروں سے مختلف بھی ہے کیونکہ جذباتی وفور کا اندھادھند یا بے قابو اظہار اور متجاوز داخلیت پسندی مقتضائے فن کے منافی ہے۔ رومانویوں کے لیے فن اظہار ذات ہے اور اظہار ذات کے معنی شاعر کی شخصیت اور شخصی تجربوں کو بنیاد بنانا جبکہ ہیزلٹ اس تصور کے برخلاف فن کو محض اظہار ذات کا نام دینے سے گریز کرتا ہے۔ فن محض اظہارِ ذات نہیں بلکہ معروضی حقائق سے رشتہ قائم کیے بغیر اس میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا نہیں کی جا سکتی۔

ہیزلٹ گہرا تاریخی شعور رکھتا تھا۔ اس نے اکثر تخلیقی فن پاروں کی تہہ میں جاکر ادب اور سوسائٹی کے رشتوں پر گفتگو کی ہے۔ وہ ٹین (93-1828) سے بھی بہت پہلے معاصر عہد کی تاریخی قوتوں کی معنویت کو کوئی عنوان دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کار کو مسلسل اپنے عہد کی برسرِ کار قوتوں سے آگاہ رہنا چاہیے اور اس کے عہد کے ذہن کا نقش اس کے فن میں نظر آنا

چاہیے۔ اس کا زور نظریے کے بجائے مشاہدات اور عملی تجربے پر زیادہ تھا۔ اس کے عملی مطالعوں میں یہ چیز نمایاں بھی ہے۔ اس کا ذہن تجربی تھا یعنی خود کے تجربے سے حاصل کردہ علم پر اسے زیادہ اعتماد تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کالرج کی تنقید، اس کے وژن اور اس کی گہری بصیرت کا وہ والہ وشیدا ہونے کے باوجود اس کے کلیوں اور ان کے اطلاق سے لاتعلق ہی رہا۔ کالرج نے جو کلیے وضع کیے ہیں ان میں ایک طرح کی مکاشفاتی اور سرّی کیفیات بھی تہ بہ تہ کارفرما ہیں اس کا وژن فلسفیانہ ہے لیکن فلسفیانہ کلیہ سازی میں وجدان کے دخل نے اُسے نادر اور انوکھی شکل دے دی ہے۔ ہیزلٹ کے خیالات تجربے پر استوار ہیں اس لیے وہ انسانی حسّی تجربے یا مشاہدے سے بالاتر یا ماورا نہیں ہوتے۔ ہیزلٹ اپنے میلانِ نقد میں اس طرح کے مجرد اور داخلی نوعیت کے تصورات سے دو چند دور ہی نظر آتا ہے۔

ہیزلٹ اپنے معاصر کالرج سے اس قدر متاثر تھا کہ اُس کے جینیس Genius کی تنویر اپنی روح میں محسوس کرتا ہے، لیکن کالرج سے وہ فلسفیانہ رغبت کا سبق نہیں لیتا اور نہ بہت زیادہ منطقی داؤ پیچ میں اپنے موقف کو الجھاتا ہے۔ اس کے لیے اپنے قاری اور سامع سے راست معاملت کی خاص قدر و قیمت تھی۔ ایک اعتبار سے وہ اپنی تحریروں میں جن میں اس کی صحافتی تحریریں بھی شامل ہیں، اپنے قاری کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ وہ یہ ضروری سمجھتا ہے کہ نقاد کو فن پارے اور قاری کے درمیان ایک رابطے کا رول انجام دینا چاہیے۔ لیمب ہی کی مانند اس کا مقصود بھی کسی فن پارے سے اخذ کردہ تاثرات اور لطف و انبساط میں قاری کی شمولیت ہے۔ گویا بقول اس کے وہ کسی بھی مصنف کو تنہا نہیں پڑھتا، اس کے ساتھ دوستوں کی طرح دوسرے قاری بھی ہوتے ہیں۔ وہ ان اصول پرستوں اور کتابی علم اور فنی نکات کو ہر چیز پر مقدم سمجھنے والوں کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا جو گداز و لطافت سے عاری ذہنی رویوں پر کاربند ہوتے ہیں اور قاری کو مسرت و فرحت مہیا کرنے کے بجائے انھیں الجھاتے اور اُکتاتے زیادہ ہیں۔ اس طرح کی بیزار کُن تنقید ان لوگوں کا شیوہ ہے جو اپنی جیبوں میں ہمیشہ چند مخصوص اصول اور پیمائشی آلات رکھتے ہیں جیسے فنی شہ پارہ نہ ہوا کوئی میکانکی تشکیل ہے۔ اس کے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''میں جو اچھا محسوس کرتا ہوں اس کے لیے میرے پاس کوئی دلیل ہوتی ہے اور یہی

میں نے ہمیشہ کیا ہے۔'' میں جو کہتا ہوں وہی سوچتا ہوں، جو سوچتا ہوں وہی کہتا ہوں اور جو تاثرات میرے ذہن میں رونما ہوتے ہیں، وہ جیسے بھی ہوں، انھیں بیان کرنے کی جرآت رکھتا ہوں...... اسی مصنف کی تعریف کرتا ہوں جسے میں پسند کرتا ہوں، اسی اقتباس کا حوالہ دیتا ہوں جو پڑھنے کے دوران مجھے خوش آتا ہے۔ کسی کے ساتھ اگر نفرت آمیز رویہ اختیار کرنا بھی پڑتا ہے تو میں مشکل ہی سے اپنے آپ کو اس کے لیے تیار کر پاتا ہوں۔''

گویا ہیزلٹ کی رائیں جہاں فوری پن کا احساس دلاتی ہیں وہیں ان میں سوجھ بوجھ کی بھی کمی نہیں ہوتی۔ وہ اپنی رائیں قائم کرنے میں خود اپنے سامنے جواب دہ ہے۔ اسے اپنی نظر، اپنے وجدان اور اپنی پسند پر اعتماد ہے۔ اس کے خیال کے مطابق اعلیٰ ادب کی تخلیق صرف نابغہ Genius ہی کر سکتا ہے اور اعلیٰ ادب کے ادراک کے لیے صاحبِ ذوق ہونا ضروری ہے۔ ذوق کا تعلق تخلیقِ فن سے بھی ہے۔ ہیزلٹ کا یہ بھی خیال ہے کہ تخیل کا کردار ہمدردانہ ہونا چاہیے، اسی پر عظمتِ فن کی اساس ہوتی ہے۔ خارجی اشیا و حقائق تخیل کو برانگیخت کرتے ہیں جو فطری تلازمے یا ہم دردی کے ذریعے اظہار میں صوتی ہم آہنگی اور نظم میں ترمیم و تعدیل کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ شاعری بہرصورت تخیل کی زبان ہے اور تخیل ہی وہ استعداد ہے جو اشیا و معروضات کی نمائندگی کرتی ہے، اس معنی میں نہیں کہ وہ ہو بہو جیسے ہیں بلکہ افکار و محسوسات نے جیسی ان کی تقلیب کی ہے۔

ہیزلٹ شاعر کو انسانی جذبوں کے تئیں ہم درد دیکھنا چاہتا ہے۔ شاعر دوسروں کے جذبات و محسوسات کے ساتھ مربوط کرکے ہم دردانہ طور پر اپنا تشخص قائم کر سکتا ہے۔ یہاں بھی ہیزلٹ کا اصرار محض اظہارِ ذات پر نہیں ہے۔ شیکسپیئر اس قوت کا اہل تھا اسی لیے وہ عظیم ہے۔ اس طرح ہیزلٹ جتنا داخلی ہے اتنا ہی معروضی بھی ہے۔ محض ذاتی احساس، تجربہ اور جذبہ کسی شاعر یا فن کار کو برتر درجے پر فائز نہیں کرتا، تخیل کا ہم دردانہ تفاعل اور اپنے تخلیقی لمحوں اور مسرتوں میں دوسروں کی شرکت بھی لازماً بڑے ادب کا بنیادی تقاضہ ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ قاری میں جوش و دلولہ پیدا کرے۔ قاری کو یہ محسوس ہو کہ شاعر کی ثروت مند جذباتی زندگی میں وہ بھی شریک ہے اور شاعر نے جن اشیا کی نمائندگی کی ہے ان کی قوت اور جذباتیت

کو قاری خود بھی محسوس کر سکے۔ ہیزلٹ کہتا ہے کہ یہ صورتیں انھیں شعرا کے یہاں واقع ہو سکتی ہیں جو تخیل اور احساس کو ہم آہنگ کرنے کی قدرت رکھتے ہیں جیسے شیکسپیئر اور ملٹن تھے۔ بہت زیادہ داخلیت، کینسر کی طرح ہے جو شاعری کے دل میں اتر کر اسے نگل جاتا ہے۔ ہیزلٹ جابجا مصنف کی انانیت کو ضرر رساں بتاتے ہوئے شیکسپیئر اور ملٹن کو مثالاً پیش کرتا ہے کہ ان کی عظمت کا راز انسانی ذہن پر قادر ہونے کی اہلیت میں مضمر ہے۔

ہیزلٹ یہ ضرور کہتا ہے کہ اس کی تنقید کا مقصد محض تحسین ہے۔ جنھیں وہ پسند کرتا ہے انھیں پر قلم اٹھاتا ہے۔ لیکن بعض لمحوں میں وہ اپنے پسندیدہ فن کاروں کی گرفت بھی کرتا ہے۔ مثلاً بین جانسن کے پلاٹ غیر فطری ہیں، جو دیکھنے والے کے اندر ایک دردناک تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اس کا مزاج مصنوعی اور بوجھل ہے۔ ڈن کی شاعری ایک مسلسل دردِ زہ کی ٹیسوں کا احساس دلاتی ہے۔ جیسے اس کے خیالات عملِ جراحی سے تولیدی کارگزاری کے دوران پیدا ہوئے ہوں۔ کالرج کی 'قبلا خان' جیسی مشہور نظم کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ان نظموں میں سے ہے جو اس نے افیون کے نشے میں لکھی تھیں، اسی باعث وہ نامکمل اور نامربوط ہے۔ کالرج، ہیزلٹ کا گہرا دوست تھا پھر بھی اس نے قبلا خان، کے بارے میں دو ٹوک رائے دیتے ہوئے لکھا ہے: ''اس قسم کی مہمل نظم میں انگلستان بھر میں اس (کالرج) کے سوا کوئی اور اتنے بہتر طریقے سے نہیں لکھ سکتا۔'' دوسری جگہ وہ لکھتا ہے کہ ''کالرج کا جینیس فرشتوں کے پروں کی مانند ہے جس کے ہاتھ ہیں نہ پاؤں۔''

عہدِ الزبیتھ کے ڈرامے پر اس کے تنقیدی محاکموں کی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی تعریف کی ہے۔ ہیزلٹ نے شیکسپیئر کے مقبولِ عام کرداروں میں سے ہیملیٹ، اوتھیلو، کنگ لیئر، شائلاک اور ہیلینا کی کردار سازی کا بڑا جوش آگیں اور اعتماد آگیں تجزیہ کیا ہے۔ وہ اپنے طرزِ خاص میں خواہ بہت پر جوش ہو یا خوش طبعی و بذلہ سنجی کا مظہر، مغلوب الجذبات ہو کہ پُر تکلف اور مزین مشابہتوں اور لفظی ترکیبوں پر جان چھڑکنے والا طریق کار، اس کے جملوں کی چمک دمک اور اجمال کے پیچھے تخلیقی وفور کی حامل ذہانت اور تخیل کی کارکردگی اُسے دوسرے رومانویوں سے الگ اور بے حد دلچسپ مقام پر فائز کرتی ہے۔

رومانویت نوکلاسیکی اقدارِ فن کے خلاف ردِعمل بھی ہے اور ایک نئے طرزِ احساس کی ابتدا کا وہ پہلا مرحلہ بھی جس کا سلسلہ دور بہ دور ہوتا ہوا، تاحال برقرار ہے۔ رومانویت نے ایک طرف اٹھارویں صدی کی روایت پرستی کے عمومی میلان کے برخلاف روایت شکنی کے لیے فضا ہموار کی، تخلیقی ذہنوں کی جرأتوں پر مہمیز کی اور انھیں نئی معیار سازی کے لیے تیار کیا۔ اس دور میں اٹھارویں صدی کی عقلیت پسندی اور نوکلاسیکیوں کی قدیم اصولوں کے تئیں سخت گیری کے برخلاف ذہن وضمیر کی آزادی کو خاص اہمیت دی گئی۔ رومانویوں کے نزدیک انسانی جذبات و احساسات کی زیادہ قیمت تھی۔ ان کا دعویٰ تھا کہ شاعری بنیادی طور پر جذبات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ یہ ایک فطری عمل بھی ہے۔ قدامت کے بجائے فطرت سے اخذ کردہ اصول ہی حقیقی اور قابلِ تقلید اصول ہوتے ہیں۔ جو جتنا فطرت کے قریب ہے اتنا ہی وہ بے میل، صاف اور سچا ہے۔ فطرت سے دوری اسے بناوٹی زندگی کی ترغیب دیتی ہے۔

1- صنعتی آلودگی فطرت کے مظاہرات ہی کو مسخ نہیں کررہی ہے۔ انسانی ذہن اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں پر بھی اثرانداز ہورہی ہے جو کہ ایک نیا تصور ہے۔
2- فطرت کے ماحول کو چھوڑ کر دیہی لوگوں کا شہروں کو بسانے اور وہاں کی غیر فطری اور بناوٹی متمدن زندگی پر فریفتہ ہونے کا ردیہ، اور معاشی، سائنسی، تکنیکی اور تہذیبی ترقی کے نام پر انسان کی بنیادی نیکی اور پاکیزگی کو مسخ کرنے والی جو صورتیں پیدا ہورہی تھیں۔ وہ انسان اور فطرت دونوں کے لیے بہت بڑا چیلنج تھیں۔ اس صورتِ حال کے ردِعمل کی ایک صورت رومانویت میں نظر آتی ہے۔
3- رومانویوں نے ادب وشعر کو عقلی اپج کے بجائے تخیل کے تخلیقی تفاعل پر منتج قرار دیا اور ان کا فن تخیل اور وجدان سے روشنی اخذ کرتا ہے۔

رومانوی نقادوں نے ان تصورات کو ایک تھیوری میں تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ اصول سازی کے معنی کلاسیکی یا نوکلاسیکی اصول سازی کے نہیں تھے بلکہ ان میں عمومیت کا پہلو حاوی تھا۔ شعرا کو انھیں رد و قبول کی آزادی تھی۔ آزادی ہی رومانویوں کی فکر ونظر کی پہلی شناخت بھی تھی۔

O

رومانویوں کا تصورِ تخیل

رومانویت، دراصل اٹھارویں صدی میں سائنسی، صنعتی فروغ کے تحت مادّیت کی طرف عمومی میلان کا ردِ عمل ہے۔ اٹھارویں صدی کے شعرا اور رومانوی دور کے شعرا کے درمیان کئی سطحوں پر فرق نمایاں ہے۔ لیکن بقول باورا، اگر یہ کہا جائے کہ وہ کون سی واحد چیز ہے جو ان کے واضح امتیاز کی دلیل ہے، وہ ہے متخیلہ Imagination جسے لانجائنس نے روح کی قوت کا نام دیا تھا، شیکسپیئر نے شکل سازانہ قوت کہا تھا۔ نوکلاسیکی اسے ذکاوت Wit سے موسوم کرتے تھے۔ یونانی تخیل کے فعال عمل سے واقف ضرور تھے لیکن انھوں نے بہ شمول ارسطو اسے فنطاسیہ Fantasy کے طور پر معنی دے رکھے تھے جس کا تعلق نظر فریب چیزیں خلق کرنے سے ہے۔ افلاطون نے شعرا کو اسی لیے کاذب قرار دیا تھا کہ وہ فنطاسیہ کے آزاد عمل سے کام لیتے ہیں اور چیزیں نہیں چیزوں کا عکس در عکس پیش کرتے ہیں۔ یا دوسرے لفظوں میں امثال Ideas کی نقل در نقل پیش کرتے ہیں اس لیے وہ جھوٹے ہیں۔ گویا حقائق سے وہ دو چند دور ہیں۔ جبکہ ارسطو فنطاسیہ کو آفاقیت کا سرچشمہ کہتا ہے۔

> نوکلاسیکیوں نے جہاں جہاں اختراعی صلاحیت کی بات کہی ہے وہاں دراصل ان کا منشا تخیل کی سعادت ہی تھا، لیکن وہ اختراع کو بھی ان معنوں میں محدود کردیا کرتے تھے کہ قدامت ہی اس کا اصل سرچشمہ ہے۔ قدامت ہی اصل کسوٹی ہے جس پر ان کے فن کے خلقی پن کو جانچا جاسکتا ہے۔

مغربی ادب کی تاریخ میں رومانویت ایک عہد ساز اور تاریخ ساز تحریک تھی۔ جسے نوکلاسیکی اقدار کے خلاف ردعمل سے بھی تعبیر کیا گیا اور سائنسی وصنعتی فروغ سے پیدا ہونے والی غیرجذباتی صورتِ حال کا ردِعمل بھی کہا گیا۔ رومانویت سے قبل متخیلہ Imagination کو فنطاسیہ، فینسی، اختراع اور ذکاوت Wit کے طور پر اخذ کیا جاتا تھا۔ اختراعی صلاحیت کا حوالہ تقریباً ہر شاعر اور نقاد کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن اختراع کرنے والے سرچشمے کو وہ نہ تو پورے طور پر سمجھ سکے اور نہ اسے تخیل کا نام دے سکے۔ رومانویوں نے نوکلاسیکی نقادوں کے محدود تصورِ تخیل کو مسترد کیا۔ اسے ذہن کی ایک ایسی قوت بتایا جو انسانی ادراکات و تاثرات کو تحلیل کرتی، ان کی قطع و برید کرتی، انھیں منتشر کرتی یا نابود کرتی اور پھر ایک نئے نظم کے ساتھ ان کی تخلیقِ نو کرتی ہے۔ گویا متخیلہ کا خاص بنیادی عمل نئی صورتیں خلق کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔ چیزیں ہو بہو اسی شکل میں نہیں رہتیں جیسی وہ خارج میں ہوتی ہیں بلکہ وہ ایک نیا پیرایہ اختیار کرلیتی ہیں۔ ورڈزورتھ نے متخیلہ کے بارے میں جو تصور قائم کیا ہے اس کا تعلق اس کے شعری اور ذہنی تجربے سے ہے۔ اس طرح ورڈزورتھ نے فینسی یا تخیل کے بارے میں محض ایک عمومی تصور قائم کیا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ یادداشت سے اس کا کیا تعلق ہے نیز شعری عمل میں وہ کیا کردار ادا کرتا ہے جب کہ کالرج کا مقصد متخیلہ اور اس کے عمل کو ایک خصوصی تصور کا نام مہیا کرنا تھا۔ کالرج نے فینسی، تخیل، یادداشت اور ان کے اعمال اور باہمی روابط کو نامزد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے متخیلہ کی دو قسمیں بتائی ہیں، بنیادی تخیل اور ثانوی تخیل۔ اوّل الذکر کا کام لاشعوری طور پر حسیاتی ادراک کو کسب کرنا ہے اور ثانوی تخیل کا کام ادراکات اور تاثرات کو تحلیل کرنا، منتشر کرنا، تہس نہس کرنا اور پھر انھیں ایک نئی تنظیم کے ساتھ خلق کرنا ہے۔ جو ادبی تاریخ میں قطعاً ایک نیا تصور تھا۔

نوکلاسیکیت، کلاسیکیت کے احیا کی تحریک تھی، جس کے نزدیک قدیم یونان و روم کے

ادب کے فیضان کا مرتبہ بہت بلند تھا۔ نشاۃ الثانیہ کی روح میں جھانک کر دیکھا جائے تو اس دور کے ادیبوں کو بھی قدیم کے مطالعے کے شوق نے نئی سمتوں کی تلاش کے لیے اکسایا تھا اور ایک نئے طرزِ احساس کے امکان کو تقویت بخشی تھی۔ سر فلپ سڈنی ارسطو کا پیرو کار ہونے کا دعویٰ ضرور کرتا ہے لیکن فطرت کی نقل ہی کو کافی نہیں سمجھتا اور نہ ہی فطرت کے مظاہر جیسے دکھائی دیتے ہیں انھیں ان سے بہتر شکل میں پیش کرنے کو کافی سمجھتا ہے بلکہ اسے نئی شکل دینا شاعر کا کام ہے۔ اس طرح شاعری بہت زیادہ نقل کاری کا فن نہیں ہے بلکہ اختراع اور تخلیق کاری کا فن ہے۔ بین جانسن بھی شاعر کو صانع، ایجاد بندہ اور شاعری کو اختراعی اور افسانوی فن قرار دیتا ہے۔ سڈنی اور بین جانسن کے تصورِ اختراع ہی میں متخیلہ کا عمل بھی مقدر ہے جس کے بغیر کوئی نئی چیز خلق نہیں کی جاسکتی۔ ڈرائڈن بھی قدما کے جادو کو از سرِ نو کسب کرنے اور ان کے اصولوں کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھنے پر زور دیتا ہے لیکن جو چیز تمام اصولوں سے بری ہے وہ ہے اختراع کا عمل۔ بقول اس کے مشاہدہ سے جو تجربہ میسر آتا ہے شاعر اسے جوں کا توں پیش نہیں کرتا بلکہ تخیل کے عمل سے گزار کر وہ شاعری کی شکل اختیار کرتا ہے۔ تخیل ہی سے شاعری زندگی آمیز تحرک سے آشنا ہوتی ہے۔ ڈرائڈن متخیلہ کی پہلودار اور مرحلہ وار کارکردگی پر غور نہیں کرتا بلکہ متخیلہ اور متصورہ کو ایک ہی معنی میں اخذ کرتا ہے۔

افلاطون بھی شاعری کو اسی لیے مذموم ٹھہراتا ہے کہ فنطاسیہ سے سروکار رکھنے کی وجہ سے شاعری محض جھٹلاتی ہے۔ جب کہ ارسطو فنطاسیہ کو آفاقیت یا 'خیال کے درجات' کا سرچشمہ کہتا ہے جو تجربے کی منفرد خصوصیات ہی سے اخذ کردہ آفاقی اشکال ہوتے ہیں۔ اس طرح یونانی تخیل کا لفظ استعمال نہیں کرتے تھے بجائے اس کے متنوع شکل سازی کی قوت کو فنطاسیہ سے تعبیر کرتے تھے۔ قرونِ وسطیٰ میں ارسطوئی مفکرین نے اسے ایک ایسا نفسیاتی عمل قرار دیا تھا، جس کا ماخذ یادداشت ہے اور عقل جسے اپنے قابو میں رکھتی ہے۔ دانتے کے نزدیک بھی فنطاسیہ، وژن اور اظہار کی صلاحیت سے بہرہ مند قوت ہے۔ گویا فنطاسیہ، شعری اختراع کے فن کے مترادف اور اس استعداد کا نام ہے جس کے بغیر کسی بھی اظہار کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ لانجائنس نے جسے اندرونی لپک کے تقاضہ سے موسوم کرتے ہوئے روح کی طاقت بھی کہا ہے یعنی جو شاعری میں ترجمانی کے

طاقت کہلاتی ہے۔ دانتے فنطاسیائی افسانوی صلاحیت کو وژن اور اظہار کے عمل سے مربوط کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے لفظوں میں جب اس کی فنطاسیہ کی قوت ناکام ہوجاتی ہے، نظم وہیں ختم ہوجاتی ہے۔

نوکلاسیکیوں بہ شمول پوپ کا تخیل کے بجائے وٹ Wit پر اصرار ہے۔ جسے وہ مماثلتوں اور مغائرتوں کا مشاہدہ کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند کہتا ہے۔ بلکہ وٹ ہی تخیل کی متبادل ہے۔

نوکلاسیکیت کا اصرار تین امور پر تھا:

1- شاعری فطرت کی نقل ہے، جس کا مقصد لطف اندوزی ہے۔

2- اخلاق آموزی جسے بعضوں نے لطف اندوزی سے پہلے رکھا ہے۔

3- کلاسکس ہی واحد کسوٹی ہیں، جو استناد کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کی پیروی لازمی ہے۔

انگریزی میں کسی بھی نوکلاسیکی نے مکمل طور پر ان اصولوں کو لازماً پیش نظر نہیں رکھا۔ حتیٰ کہ پوپ بھی، حسن اتفاق پر مبنی انحراف اور مختلف علاقوں کے لیے مختلف تنقیدی اصولوں کا قایل ہے۔ ڈرائڈن تو یہاں تک کہتا ہے کہ "یہ کہنا کافی نہیں ہے کہ ارسطو نے ایسا کہا تھا' بلکہ برتر خوبصورتی کی راہ میں اگر آڑے آتے ہوں تو بہتر ہے کہ میکانکی اصولوں کو طول دے دیا جائے یا ان سے کنارہ کرلیا جائے اور بقول ایڈیسن کبھی کبھی فن کے اصولوں سے انحراف کرنے پر بہت بہتر محاکے ہوئے ہیں۔

ایڈیسن متخیلہ کی قدر و قیمت سمجھتا تھا جسے وہ ادبی انبساط کا سرچشمہ کہتا ہے۔ کسی ایک مصنف کو مطلق العنان بنا دینا جیسا کہ ارسطو کے سلسلے میں کیا گیا، بین جانسن کے نزدیک اس سے زیادہ مضحکہ خیز کچھ اور نہیں ہوسکتا۔ ڈاکٹر جانسن گرے Gray کی ایلجی میں بعض نئے خیالات سے متاثر ہونے کی بات کہتا ہے اور قدما کی اندھی تقلید کو ناپسند کرتے ہوئے محض ظاہری خواص کی نقل کو معیوب قرار دیتا ہے۔ وہ شیکسپیئر کے المطر بیہ ڈرامہ Tragi-comedy کا بھی قائل ہے اور شیکسپیئر کے اختراعی ذہن کی تعریف کرتا ہے۔ وہ بے شک قدما کا معتقد تھا اور انھیں سند مانتا تھا لیکن اسی نے 'عام انسانی فطرت، تعقل اور فہم' کی بنیاد پر اصولوں کی سخت گیری کو نامناسب بھی ٹھہرایا۔

انگریزی نقاد قدما کی خدمات کے معترف تھے اور جابجا ان کے بہترین اصولوں کی پیروی کی تلقین بھی کرتے ہیں لیکن اسی کے پہلو بہ پہلو انھیں ان کی حدود کا بھی علم تھا اور وہ جانتے تھے

کہ تمام اصولوں کا تمام قسم کی تحریروں پر اطلاق کرنا صائب نہیں ہے۔ فرانس میں بھی کورنئی Corneille کلاسیکی ڈرامائی اصولوں کے حق میں ہونے کے باوجود ان سے اکثر انحراف بھی کرتا ہے جس کے باعث اس کے معاصر نقاد اس پر نکتہ چینی کیا کرتے تھے۔ سینٹ اورموں نے 1643 میں اپنے ایک طربیہ میں ان قدامت پسندوں کا مذاق اڑایا تھا جو 1637 میں قائم کردہ فرانسیسی اکیڈمی کے رکن تھے اور ادیبوں کو ہدایت نامے جاری کیا کرتے تھے۔ مولیئر نے اپنے ڈرامے Femures Savantes 'فاضل خواتین' میں ان مصنفین کا احتساب کیا ہے جو عام الفاظ پر نام نہاد عالمانہ الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں۔

عین اس دورانیے میں جب پوپ کی شہرت نقطۂ عروج پر تھی۔ جو سیف وارٹن (90-1722) نے 'Essay' نام کی تصنیف میں پوپ کے 'صحت و درستگی' پر اصرار کے اصول پر سخت تنقید کی تھی۔ پوپ اور اس کے معاصر ہم خیال شعرا کو وہ ہیئت پرست اور اسپینسر اور ملٹن کے یہاں متخیلہ کے تخلیقی اور سرگرم عمل کو لائق تحسین کہتا ہے۔ اسپینسر کی فیئری کوئین کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

> ''(اس کے یہاں) تخلیقی تخیل کا عمل اور زور تعقلی عمل کی رسائی سے باہر ہونے کی وجہ سے مسرت بخش ہے۔ تنقید نگار کی متخیلہ کو بھی اتنا قوی ہونا چاہیے کہ بقول ہرڈ روہ فن کار کے امتیازی محاسن کو پوری اثر انگیزی کے ساتھ محسوس کر سکے۔ تخیل کی آزادی کا سیدھا تعلق فن کار کی تخلیقی آزادی سے ہے۔''

وارٹن صاحب علم تھا اور تنقید کے فیصلوں میں اپنی فہم ہی پر اس کا یقین تھا۔ وہ ایجاز و نفاست کے بجائے تخلیقی اور روشن متخیلہ کو شاعری کی واحد سند کہتا ہے۔ وارٹن کا یہ اقدام قدیم قدروں پر از سر نو غور و خوض کے لیے اکساتا اور نئی معیار سازی کی ترغیب دیتا ہے۔ وہ شاعری میں متخیلہ کو ذکاوت Wit اور Good sense کو برتر فہم یا واضح فہم جیسی خصوصیات پر ترجیح دیتا ہے۔ ظاہر ہے وارٹن کا یہ رویہ نوکلاسیکی نقادوں کی خصوصی ترجیحات کے خلاف تھا۔ وارٹن کے برادر خرد تھامس وارٹن (90-1728) جسے 1785 میں Poet Laureate کا اعزاز بھی ملا تھا، آکسفرڈ میں تاریخ کا پروفیسر تھا۔ اس نے 1600 تک کی انگریزی ادب کی تاریخ بھی لکھی تھی

جس میں بہت سی خامیاں بھی ہیں لیکن اپنی نوعیت کا یہ پہلا کام تھا۔ اس کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ صحیح معنوں میں رومانوی اسکول کا پیش رو تھا۔ اسی نے پہلی بار گوتھک Teutonic رومان پاروں میں اُس تحیر خیزی اور بوالعجبی پر ہم دردانہ فہم کے ساتھ متوجہ کیا تھا جس میں افسانوی ادب اور شاعری کے لیے کئی کشش آور دنیائیں آباد تھیں۔ تھامس وارٹن ہی نے پہلی مرتبہ Romantic (رومانوی) کی اصطلاح استعمال کی۔ وہ کہتا ہے کہ بجائے اس کے کہ بعض اصولوں اور ضابطوں کو منطبق کیا جائے۔ شاعر اپنے عہد کی رسومیات کا نمائندہ ہوتا ہے۔ شاعر کو اس کے عہد کے سیاق وسباق کے ساتھ ہی مربوط کرکے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ وہ اور اس کا بھائی واضح طور پر متخیلہ کی قوت کے بارے میں دوسرے معاصرین سے بہتر فہم رکھتے تھے۔ تھامس وارٹن نے اسپنسر کا رومانوی شاعر کے طور پر محاکمہ کیا تھا اور ان حضرات کی گرفت کی تھی جو اس سے ترتیب وتنظیم کی توقع کرتے ہیں۔ وارٹن صداقت اور افسانویت، حقیقت اور رومانس کے فرق کو بھی خوب سمجھتا تھا، اس کی خاص دلچسپی افسانویت اور رومان کی طرف تھی۔ وہ اٹلی کے اریسٹو Ariosto اور ٹیسو Tasso، انگلستان کے اسپنسر اور ملٹن کے یہاں ایک جہانِ سحر انگیز کا مشاہدہ اس معنی میں کرتا ہے کہ وہ اپنے پیش روآبا کے وحشیانہ قبائلی پن سے متاثر تھے اور گوتھک رومان پاروں میں انھیں بلا کی کشش محسوس ہوتی تھی۔ وارٹن کے ایک دوسرے معاصر بشپ ہرڈ Hurd Bishop نے شاعری میں اوریجنلٹی (خلقی پن) اور جداگانہ تشخیص کو ایک سنجیدہ مسئلے کے طور پر پیش کیا۔ دوسرے معنی میں جس کی ترجیح عقل اور فہم عامہ کے بجائے فوق الفطرت اور غیر مرئی اشیا کی تخلیقی قدر پر تھی۔ وہ نوکلاسیکی مطہر شاعری اور Good sense کے تصور پر نفیس افسانویت کو فوقیت دیتا ہے۔ گوتھک طرزِ فن ہیئت اور اصولوں سے انحراف، تخیل کی بے محابا ترنگوں اور خیال کے عمل میں حدود سے تجاوز اور مختلف اسالیب اور طرزوں کے امتزاج سے عبارت تھا۔ جس میں تخلیقی فن کار کو یہ آزادی تھی کہ وہ نئے کی تخلیق اور اختراع کے لیے کسی حد تک بھی جاسکتا ہے۔

وارٹن کے Essay on Pope سے تین برس قبل ہوگارتھ کے مصورانہ فن پارے اسی قسم کی ذہنی آزادہ روی کے مظہر تھے۔ وہ خود بھی فن کاری کے عمل میں تمام طرح کی پابندیوں کے خلاف تھا۔ Essay کے تین سال بعد ینگ Young اپنے ادبی سفر کے آغاز ہی سے اصولوں

کے معاملے میں غلامانہ ذہنیت کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا۔ اس نے Conjectures on Original Composition میں آزادیِ فکر و خیال پر اصرار کیا اور ان نقادوں پر گرفت کی جو تخلیقی آزادی اور اوریجنلٹی کے مقابلے پر قدما اور ان کے قائم کردہ اصولوں کی پیروی کے مبلغ تھے۔ تخیل کی آزادہ روی کے اس تصور اور فن میں اس کے اظہار سے ملنے والی مسرت کے معنی تنقید میں ایک نئی تصور سازی کے تھے۔ تخیل ایک خود مکتفی قوت کا نام ہے جو عقل واستدلال کی بندش سے آزاد اپنی راہ خود بناتی، چیزیں گڑھتی، حقیقت کی توڑ پھوڑ کرتی، نئی صورتیں خلق کرتی اور حیرتوں کے نئے جہان تعمیر کرتی ہے۔ ایسے جہان جو دور بہت دور ماضی میں کہیں آباد تھے یا خوابوں میں کہیں ان کی بساوٹ تھی۔ تخیل کا کم وبیش یہی وہ تصور ہے جس کی معیار سازی بعد ازاں کالرج نے کی جسے رومانویت کے تشخص کی ایک ممتاز علامت کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔

رومانویوں نے تخیل کو زندگی سے مربوط کیا۔ بلیک Black اسے انسانی روح کے اندر کار فرما الوہی عمل سے تعبیر کرتا ہے جو اظہاری صلاحیت کو متحرک اور مشتعل کرنے کا کام انجام دیتا ہے۔ شاعر اپنی شعری کائنات خدا ہی کی طرح خلق کرتا ہے۔ وہ زندگی کے حقائق سے بے پروا نہیں ہوتا جیسا کہ ذکاوت کرتی ہے۔ بلیک کے تصور میں ایک سرّی رنگ کی آمیزش بھی ہے وہ شاعر کو سرّی کہتا ہے اور اس کی روح جو ادراک کرتی ہے وہ اسے تخیل کی مدد سے تخلیق کرتا ہے۔ بلیک کی ترجمانی کرتے ہوئے احسن فاروقی لکھتے ہیں: بلیک نے اس امر پر زور دیا ہے کہ انسان کی سب سے زیادہ زوردار عملی قوت ایمجی نیشن ہے۔ یہی روحانی عمل کا مخرج ہے۔ یہی انسان میں خدا کا جلوہ ہے اور خدا کا کرشمہ ہے۔ یہی خدا کا وہ عمل ہے جس سے وہ اپنی مخلوق سے متعلق ہے''...... بلیک نے تخیل کو جو روحانی معنی دیے ہیں، اسے وہ ایک ایسی طاقت بتاتا ہے جو روحانی دنیا پر فتح حاصل کرسکتی ہے اور روحانی حقائق کو شعر میں ڈھال سکتی ہے۔

ورڈز ورتھ کے نزدیک تخیل ایک داخلی وژن ایک جلال آگیں قوت ہے جو ذہن کی اتھاہ گہرائی سے نمو پاتی ہے۔ ورڈز ورتھ اسے تخلیقی قوت بھی کہتا ہے۔ اس کے نزدیک تخیل تنظیم و تشکیل کرنے والی عقلی قوت بلکہ وجدان ہے جو اشیا کی زندگی کے اندر واقع ہوتا ہے۔ شاعر اپنے مشاہدات کا ہی قابلِ فہم علامتوں میں اظہار کرتا ہے جب کہ کالرج اسے ذہن کی تشکلی

صلاحیت کا نام دیتا ہے۔ اس کے مطابق تخیل ایک ایسی طاقتور تخلیقی صلاحیت ہے جو تخیلاتی پیکروں کو تحلیل کرتی انھیں متحد کرتی اور پھر انھیں نئی شکلیں فراہم کرتی ہے نیز متضاد خصوصیات کو ہم آمیز کر کے ایک نئی وحدت میں ڈھالتی ہے۔ کالرج اسے ایک آزاد تخلیقی اور قلب کاری کی طاقت کہتا ہے۔ کالرج فینسی یعنی متصورہ اور متخیلہ کے فرق کو بھی واضح کرتا اور دونوں کے حدود عمل کا تعین کرتا ہے۔ اس سے پہلے دونوں کو ایک دوسرے کا مترادف سمجھا جاتا تھا۔

فینسی اصلاً فینٹیسی Fantasy یعنی فنطاسیہ کا مخفف ہے۔ کالرج اسے یادداشت سے مربوط کر کے دیکھتا ہے جو زمان اور مکان کے مقررہ نظم وضبط کی بندش سے آزاد ہوتی ہے۔ وہ پہلے سے تیار تخیلاتی پیکروں کو ربط دیتی اور از سر نو جوڑتی اور انھیں نئے زمان و مکان سے منسوب تنظیم میں وضع کرتی ہے لیکن متخیلہ کی مانند اس میں ان تخیلاتی پیکروں کو تحلیل کرنے، انھیں متحد کرنے اور پھر انھیں ایک نئی تخلیقی ہیئت فراہم کرنے کی استعداد نہیں ہوتی۔ اس طرح فینسی ذہن کی وہ صلاحیت ہے جو صرف تخیلاتی پیکروں یا امثال Ideas کو بالعموم ایک محدود بساط میں نئے مرکبات خلق کرنے سے وابستہ ہے: جسے کالرج منسلک اور مجتمع کرنے کی قوت کہتا ہے جب کہ متخیلہ شکل سازی کرتا اور ترمیم و تبدل بھی کرتا ہے۔ اس کے برخلاف ورڈزورتھ تخیل ہی کی طرح متصورہ کا بھی یہ عمل بتاتا ہے کہ وہ منسلک اور مجتمع ہی نہیں کرتا، مشتعل بھی کرتا اور مربوط کرنے کا کام بھی انجام دیتا ہے۔ ورڈزورتھ کے نزدیک متخیلہ ذہن کا ایک کسب کرنے والا شعبہ اور متصورہ اس کا ایک جزو ہے۔ متخیلہ تصویر کشی اور متصورہ مشتعل کرنے اور مربوط کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ دونوں یادداشت ہی سے ملحق ہیں۔ اس عملیے کی وضاحت کرتے ہوئے اس کا کہنا ہے کہ مشاہدات، محسوسات میں منتقل ہو کر یادداشت کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔ جہاں وہ بے حس و حرکت پڑے رہتے ہیں تاوقتیکہ کوئی تلازمہ انھیں عمل آور نہ کرے۔ ورڈزورتھ کا زور خارجی دنیا سے مواد اخذ کرنے اور پھر شاعری میں اس کے اظہار پر ہے جیسا کہ اس نے ایک جگہ کہا ہے کہ ''شاعری عالم سکون میں جذبات کی بازآفرینی کا کام ہے۔'' محسوسات ہی شاعری کا اصل سرچشمہ ہیں، جنھیں وہ ایک اندھے غار سے تعبیر کرتا ہے جو غیر واضح اور مبہم سرگوشیوں اور سرسراہٹوں سے معمور ہے۔ جہاں عقل ایک بے حد سرمستی کی

کیفیت میں ہوتی ہے اور ایک منظم وجدان کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔'' ورڈز ورتھ متخیلہ کو تخلیقی بصیرت بھی کہتا ہے جو ایک صورت گرانہ اور شکل سازانہ قوت ہے۔

نوکلاسیکیوں اور رومانویوں کے متخیلہ کے تصور میں بنیادی فرق کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سی۔ ایم باورا نے لکھا ہے:

> اگر ہمیں بتانا مقصود ہے کہ وہ کون سی واحد خصوصیت ہے جو انگریزی رومانویوں اور اٹھارویں صدی کے شعرا کے مابین وجہِ امتیاز کی مظہر ہے تو وہ متخیلہ اور اس کے تصور کا فرق ہے۔''

رومانویوں کے یہاں متخیلہ، وفورِ جذبات کے ساتھ ہم کار ہے جب کہ کلاسیکی اسے عقل کے ساتھ وابستہ کرتے ہیں جس کا مقصد ہی تخیل کی آزادہ روی اور خود روی پر قدغن لگانا ہے۔

کالرج متخیلہ کو ایک داخلی کارگزاری کہتا ہے۔ شاعری کی تخلیق میں جس کے کردار کی خاص اہمیت ہے۔ ورڈز ورتھ شاعر کو ان محسوسات تک محدود کر دیتا ہے جو اسے خام مواد کے طور پر باہر کی دنیا یا فطرت سے ملتے ہیں۔ یادداشت محسوسات کا محض ایک مخزن ہے۔ کالرج کے لیے ذہن ہی سب کچھ ہے جو ورڈز ورتھ سے زیادہ شاعر کے لیے شعری تخلیق کے عمل میں کارآمد ہے۔ اسی لیے کالرج کے نزدیک تخیل ایک ترکیبی اور جادوئی طاقت کا حکم رکھتا ہے جو پہلے ارادے اور فہم کے ساتھ عمل آور ہوتی ہے اور پھر تضادات کو یک جا اور متوازن کرتی ہے۔ ورڈز ورتھ اسے وجدانی اور تشریحی عمل کے ساتھ مربوط کرتا ہے جو انسانی جذبوں کے ماتحت ہے۔ کالرج تخیل کے عمل کو تحریکی اور تخلیقی بتاتے ہوئے اسے ارادے اور فہم کے ماتحت بتاتا ہے۔ ورڈز ورتھ خارجی دنیا کا انسانی جذبوں کے ساتھ جو گہرا رشتہ ہے، اسے بھی فراموش نہیں کرتا، جب کہ بلیک اور کالرج کا اصرار اسے ایک مابعدالطبیعیاتی رشتے سے ہم آہنگ کرنا ہے۔ کالرج انسانی ذہن کی کارکردگی کو مجرد معنوں میں دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک متخیلہ کی دو قسمیں ہیں:

الف: بنیادی متخیلہ ب: ثانوی متخیلہ

بنیادی متخیلہ لاشعوری طور پر حسیاتی ادراک حاصل کرنے والی ذہنی قوت ہے اور ثانوی متخیلہ بنیادی متخیلہ کے تاثرات کو ایک ترکیب میں ڈھالتی ہے۔ کالرج کے لفظوں میں:

''تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی (Primary) ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں تمام انسانی ادراک اور زندہ قوت کا محرک سمجھتا ہوں اور نفسِ محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود 'میں ہوں' کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے، تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہٖ مماثل ہوتا ہے اور ان دونوں میں (یعنی بنیادی اور ثانوی تخیل میں) صرف درجے اور طریق کار فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلاتا ملاتا ہے، پھیلاتا بڑھاتا ہے اور بکھیرتا اُڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیقِ نو کر سکے یا جہاں یہ طریق ناممکن ہو جاتا ہے وہاں بھی ہر حالت میں اسے کامل بنانے اور ربط و وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر زندہ ہوتا ہے جیسے کہ تمام اشیا (بحیثیت اشیا) بنیادی طور پر بے حرکت اور جامد ہوتی ہیں۔

اس کے برخلاف قوتِ متصورہ (Fancy) کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ متصورہ ایک طرح کے حافظے کے سوا کچھ نہیں ہے جو زمان و مکان کے نظام سے آزاد ہو گئی ہے اور ارادہ کے تجربی کرشمے سے مل گئی ہے اور بدل گئی ہے، جس کا اظہار ہم لفظ 'انتخاب' سے کرتے ہیں لیکن اسی کے ساتھ عام حافظہ کی طرح وہ اپنا تمام تیار مواد قانون تلازمت (Law of Association) سے حاصل کرتی ہے۔'' (کلاسیکیت اور رومانویت، ص278)

کالرج تخیل کے اس پورے عمل کے لیے Esemplastic کا لفظ ایجاد کرتا ہے جسے ثانوی متخیلہ کے تحت کثرت کو وحدت میں ڈھالنے کے عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ثانوی متخیلہ ہی بنیادی متخیلہ کے ادراکات و تاثرات کو تحلیل کرتا، منتشر کرتا انھیں کاٹتا چھانٹتا یا تہس نہس کرتا اور پھر نئے سرے سے انھیں ایک نئے نظم کے ساتھ خلق کرتا ہے۔ اس طرح متخیلہ کا تخلیقی عمل، الوہی عمل ہی سے مشابہ ہے۔

O

رومانویت کا تصور ساز: ولیم ورڈز ورتھ

(1770-1850)

ورڈز ورتھ کو کرماؤتھ، کمبرلینڈ میں پیدا ہوا۔ ہاک شیڈ گرامر اسکول اور سینٹ جانس کالج، کیمبرج میں تعلیم پائی۔ 1790 میں وہ فرانس گیا اور وہاں سے 1791 میں آزادی کے تصورات لے کر واپس انگلستان آ گیا۔ ان تصورات سے پہلے پہل وہ شدید متاثر تھا، لیکن یہ تاثر دیر پا ثابت نہیں ہوسکا۔ طبعاً وہ عملی سیاست کے لائق بھی نہیں تھا۔ اسے میدانِ شعر ہی میں اپنی شخصیت کو قائم کرنا تھا اور اپنے اس مقصد میں وہ کامیاب بھی ہوا۔ اسے کالرج جیسا ذہین و طباع دوست ملا۔ Lyrical Ballads بابت 1798 کالرج اور اس کی مشترکہ پیش کش ہے۔ 1804 میں اس نے میری ہچنس سے شادی کرلی۔ 1843 میں اسے Poet Laureate کے خطاب سے سرفراز کیا گیا۔ 1850 میں اس کی وفات ہوگئی۔

ورڈز ورتھ بنیادی طور پر شاعر تھا اور وہ شاعری کے لیے ہی پیدا ہوا تھا۔ وہ نقاد نہیں تھا اور نہ طبیعت اور میلان کے لحاظ سے وہ نقاد بن سکتا تھا۔ ایک نقاد کو جس طرح کتابوں کا کیڑا بننا

پڑتا ہے اور ذہانت کی جلا کاری کرنی پڑتی ہے۔ ورڈز ورتھ جیسے فطرت کے پرستار کی فطرت کے منافی تھا۔ فطرت ہی اس کی روحانی مسرت کی سرچشمہ تھی۔ Lyrical Ballads بابت 1798 کالرج کی چار اور ورڈز ورتھ کی 19 نظموں پر مشتمل مجموعہ تھا۔ اس کا 'مقدمہ' نوکلاسیکی تنقید اور رومانوی تنقید کے مابین ایک واضح حدِ فاصل قائم کر دیتا ہے۔ ایک طرف روایت و قدامت کے پرستاروں کا جمگھٹا تھا اور دوسری طرف ایک نئے آفتاب کے طلوع کا منظر تھا۔ 'لیریکل بیلڈز' کے شائع ہوتے ہی اُسے قدامت پسندوں کا نشانہ بننا پڑا۔ اس کے مقدمے اور ورڈز ورتھ کی 19 نظموں پر خوب لے دے مچی۔ 'لیریکل بیلڈز' کا دوسرا ایڈیشن 1800 میں اور تیسرا ایڈیشن ایک تعلیقہ کے ساتھ 1802 میں منظر عام پر آیا۔ 1815 کے ایڈیشن کے مقدمے میں ضمیمے کے طور پر ایک مضمون بھی شامل ہے۔ اس میں ورڈز ورتھ نے اپنا نظریہ شعر واضح کیا ہے اور شعری تلفیظ Poetic diction، اور متخیلہ کے موضوع پر بحث کی ہے۔ 1800 کے ایڈیشن کے بعد اس نے جابجا ترمیم اور اضافے بھی کیے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ کالرج ہی نے سارے تنقیدی نوٹس تیار کیے تھے جن میں سے کچھ نوٹس ورڈز ورتھ نے اپنے مقدمات میں شامل کر لیے تھے۔

ڈاکٹر جانسن نے شعری تلفیظ کو لفظی تنظیم سے تعبیر کیا کہ شاعر کو گھریلو استعمال میں آنے والے ناشائستہ یا کڈھب الفاظ کو نفیس و مہذب بنا کر استعمال کرنا چاہیے۔ وہ شیکسپیئر کے ڈرامے میکبتھ میں لیڈی میکبتھ کی زبان سے ادا کیے ہوئے لفظ چاقو knife پر معترض تھا، میکبتھ، کہتی ہے، میں چاقو سے بادشاہ کا قتل کر دوں گی۔' جانسن کہتا ہے کہ knife ایک غیر شاعرانہ لفظ ہے بجائے اس کے blade یا steel جیسے لفظ کا استعمال مناسب تھا۔ حالانکہ دونوں کے معنی 'چاقو' کے ہیں۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کا کہنا ہے کہ ہر دور کا اپنا ایک مناسب ڈکشن ہوتا ہے: اس کی زبان (ان وقتوں میں مستعمل) ٹکسالی زبان سے مربوط نہیں ہوتی لیکن قریب تر (ضرور) ہوتی ہے۔ گویا شعری تلفیظ کی زبان شاعر کے متعلقہ عہد کے مذاق و معیار کے ساتھ بھی مشروط ہوتی ہے۔ اسپنسر کی زبان نے اپنے عہد کے تقاضے اور مذاق کے مطابق قدیم متروک اور نامانوس الفاظ کو ترجیح دی، ملٹن نے بھی عام استعمال میں آنے والے لفظوں کے بجائے عرفِ عام میں

شاعرانہ کہلانے والے الفاظ ہی کو لائقِ اعتنا سمجھا۔ ڈاکٹر جانسن کا یہ بھی کہنا تھا کہ لفظوں کو نہ تو بہت مانوس اور نہ زمانے کے لحاظ سے بہت دور افتادہ ہونا چاہیے۔ نوکلاسیکیوں نے صنفی اعتبار سے زبان کو منسوب کیا تھا ان کا موقف تھا کہ کچھ الفاظ اپنے تعبیری معنی کے لحاظ سے بعض اصناف سے میل نہیں کھاتے۔ جیسے رزمیہ اور المیہ جس قسم کی ارفع زبان کا تقاضہ کرتے ہیں سٹایر (ہجویہ شاعری) کے لیے قطعی مناسب نہیں ہے۔ نوکلاسیکیوں نے شعری اصناف کو اعلیٰ اور ادنیٰ میں تقسیم کر رکھا تھا، خود ارسطو اور ہوریس کا موقف بھی یہی تھا۔ یہ ضرور ہے کہ وہ الفاظ کو غیر شاعرانہ نہیں کہتے تھے، ان کی تاکید صنفی سطح پر مناسب اور غیر مناسب استعمال پر تھی۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ بعض موضوعات سنجیدہ شاعری سے مناسبت نہیں رکھتے۔

نوکلاسیکیوں نے بالخصوص شعری زبان کی نوعیت اور اس کے استعمال پر اپنے انداز نظر کے مطابق بحث کی تھی۔ ان کے لیے شستہ و برجستہ الفاظ، محاورے اور تراکیب کی خاص اہمیت تھی۔ عام زبان کے بجائے خصوصی، مہذب اور اشرافیہ زبان ہی شعر کی معیاری زبان ہے۔ سسیرو نے اسلوب بیان کی تین قسمیں بتائی ہیں: ادنیٰ، جس کا مقصد کچھ ثابت کرنا ہے۔ درمیانہ، جس کا مقصد طمانیت بخشنا اور اعلیٰ یا بلند کوش، جس کا مقصد جوش اور ولولہ پیدا کرنا ہے۔ سسیرو نے یہ شقیں فنِ خطابت کے ذیل میں قائم کی تھیں لیکن اکثر نقاد ان کی روشنی میں تخلیقی ادب کے اسالیب کی امتیازی خصوصیات کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں۔

ڈینس Denis نے Advancement and Reformation of Modern Poetry بابت 1701 میں پہلی بار Poetic diction یعنی شعری تلفیظ کی ترکیب وضع کی تھی جسے اس نے شاعری کی زبان، اس کی نوعیت اور استعمال کے طریقے کے ساتھ نسبت دی تھی۔ ڈاکٹر جانسن کا کہنا ہے کہ ڈرائڈن نے 1685 میں Sylvae کے پیش لفظ میں اسے ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا تھا۔ ڈرائڈن سے قبل اسلوب کے ذیل میں استعمال زبان کا مسئلہ قدیم سے زیر بحث آتا رہا ہے۔

ورڈزورتھ شعری تلفیظ Poetic diction کے اٹھارویں صدی کے تصور پر خصوصی بحث کرتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ 'شعری تلفیظ' ہی کے خلاف ہے۔ جب کہ 'شعری تلفیظ'

زبان و بیان کے عمل میں طریق کار کا نام ہے۔ ورڈز ورتھ نے لیریکل بیلڈز کے پہلے ایڈیشن بابت 1798 میں اپنی نظموں کے سادہ اسلوب کے بارے میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ میں نے اپنی نظموں کی تلفیظ کو سہل و سادہ اس مقصد کے تحت رکھا ہے کہ یہ پتہ لگا سکوں کہ معاشرے کے اوسط اور پست درجے کے لوگوں کی عام بول چال کی زبان سے کس حد تک شعری لطف اندوزی کا مقصد پورا ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے اس خیال پر سخت قسم کی نکتہ چینی بھی کی گئی۔ ورڈز ورتھ نے دوسرے ایڈیشن بابت 1800 میں اس کا جواب بھی دیا کہ ان نظموں میں اس کا بنیادی مقصد عام لوگوں کی زندگی کے صورت حالات اور واقعات کو اخذ کرنا ہے اور پھر جہاں تک ممکن ہو سکے انھیں لوگوں کی مستعمل مگر منتخب زبان میں تخیل کا آب و رنگ چڑھا کر اظہار کرنا ہے، جس کے باعث معمولی اشیا بھی ذہنوں میں غیر معمولی شکل میں اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہیں۔ زبان کے انتخاب سے ورڈز ورتھ کی مراد یہ ہے کہ عام لوگوں کی زبان میں جو سوقیانہ پن ہے، شاعر کو اپنے فن پارے سے اسے نکال باہر کر دینا چاہیے بلکہ ہر اس چیز کو جو بدمزگی اور گھناؤنے پن کی مظہر ہو۔ کالرج نے اس پہلو پر بھی بحث کی ہے جس کا ذکر بعد میں آئے گا۔ ورڈز ورتھ دیہی اور عام لوگوں پر توجہ دینے کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہیں جو بیرونی اثرات سے آزاد ہوتے ہیں، ان کی زبان ان کے تجربے کی زبان ہوتی ہے۔ اپنے محسوسات اور خیالات کو وہ جس زبان میں ظاہر کرتے ہیں اس کی خاص خوبی اس کا غیر آرائشی اور سادہ پن ہوتا ہے۔ اس قسم کی زبان، زیادہ مستقل (پائیدار) اور زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے اور لطف اندوزی کے مقصد پر بھی پورا اترتی ہے۔ اس معنی میں وہ معاصر شاعروں کی تلفیظ پر سخت گرفت بھی کرتا ہے کہ یہ شعرا ان صنائع اور فنی تدابیر میں اپنے مجرد خیالات کا اظہار کرتے ہیں جو انھیں روایت کے طور پر اپنے اسلاف سے ملے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ان صنائع کا جیسے تشخص کاری Personification، تقلیب، بندشِ الفاظ، پیچیدہ بیانی وغیرہ کا متواتر استعمال اپنی بیش تر صورت میں دوسرے درجے کے شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے اس خیال سے کالرج اتفاق نہیں کرتا، کیونکہ کوئی خاص پیکر یا فنی تدبیر از خود بری یا معیوب اس لیے نہیں ہوتی کہ وہ فرسودہ یا گھسی پٹی ہے یا جسے دوسرے شعرا متواتر استعمال کرتے رہے ہیں بلکہ اس لیے بری

ہوتی ہے کہ وہ برتر فہم Good sense سے مختلف ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے اس خیال پر کہ عام لوگوں کی زبان ہی شاعری کی زبان ہوتی ہے، کالرج نے تفصیل سے بحث کی ہے، لیکن پوپ جیسے نوکلاسیکی نے ماضی قریب میں نسبتاً بڑی مناسب بات کہی تھی کہ شاعری میں زبان کا کردار موضوع اور محسوسات کے مطابق تشکیل پاتا ہے گویا تمام شاعری کے نمونوں کی زبان یکساں نہیں ہوتی۔ موضوع کے لحاظ سے اس میں فرق واقع ہوتا رہتا ہے۔ ورڈز ورتھ زبان میں انتخاب کی بات ضرور کرتا ہے کہ اسے ذوق اور احساس کے مطابق ہونا چاہیے، تاہم کالرج کے مقابلے میں ذوق یا شعری نفیس وضع Decorum کی اس کے یہاں کم ہی اہمیت ہے۔ ورڈز ورتھ اور دوسرے رومانویوں کو ڈکورم (نفاست) کے تصور سے کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔

ورڈز ورتھ کو پر Cowper اور برنس Burns کی سلاست آمیز زبان کو زندگی آمیز قرار دیتا ہے جب کہ اٹھارویں صدی کی شاعری کا اسلوب تجریدی اور زندگی کی حرارت سے عاری تھا۔ انسانوں کی راست زبان جو ان کے روزمرہ تکلم میں سادگی اور بے ساختگی کی مظہر زبان ہوتی ہے۔ اصلاً شاعری کی زبان ہے۔ اسپنسر کی زبان (ڈکشن) کے تصور کو بھی وہ برا اور باطل کہتا ہے۔ نوکلاسیکیوں کے اس تصور کے خلاف کہ شاعری کی زبان کو تہذیب یافتہ طبقے کی زبان ہونا چاہیے۔ ورڈز ورتھ کسانوں اور چرواہوں یا عام آدمی کی تکلمی زبان ہی کو اصلی انسانی تکلمی یا فطری زبان سے تعبیر کرتا ہے۔

نوکلاسیکی خارجی فطرت اور انسانی فطرت سے لاتعلق تھے۔ جب کہ شاعری کا انسان سے فطری رشتہ ہے۔ 'شاعر ایک پرند کی مانند نغمہ سرا ہوتا ہے۔ اس کی نغمہ سرائی کو کتابی علم اور فنی تکلفات کی ضرورت نہیں ہوتی۔' شاعری میں بہت زیادہ اصول پرستی بناوٹ کو راہ دیتی ہے اور اپنی بنیادی لطافت اور لوچ کو کھو دیتی ہے۔ فطرت میں جو صداقت ہے شاعری کو اسی پر بنائے ترجیح رکھنی چاہیے۔ شاعر کو اپنے تجربات کے تئیں مخلص اور ان کے اظہار میں بھی مخلص ہونا چاہیے۔ وہ کہتا ہے:

> ''میں ہمیشہ اپنے موضوع پر استقلال کے ساتھ مرکوز رہتا ہوں۔ مجھے امید ہے کہ میری منظر کشی میں کم ہی جھوٹ کا پیوند ہے اور میں نے ان نظموں

میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے انھیں ان کے مرتبے کے حساب سے مقام دیا ہے۔''

ورڈز ورتھ سے قبل زبان کے استعمال کے بارے میں کسی نے طبقاتی زمروں میں اسے تقسیم نہیں کیا تھا۔ اس کی توجہ کا خاص مرکز شہری متمدن طبقے میں مستعمل پرتکلف زندگی اور زبان کے بجائے دیہی اور سادہ لوح لوگوں کی زبان اور زندگی ہے۔ سادہ لوح لوگوں کی زبان سے مراد وہ زبان ہے جس کے بولنے والے معاشرتی درجہ بندی میں اپنے پیشوں کے باعث پسماندہ کہلاتے ہیں، ان کے طرزِ زندگی کا سب سے نمایاں پہلو ان کی سادہ لوحی ہے۔ ان فطری لوگوں کی فطری زبان بنیادی جذبوں کے اظہار کے لیے زیادہ مؤثر ہوتی ہے اسے زیادہ صحیح طریقے سے سوچا جاسکتا ہے اور وہ زیادہ پُرزور طریقے سے ترسیل کے مقصد کو پورا کرسکتی ہے کیونکہ ان کے سادہ ترین محسوسات حسن اور فطرت کی دائمی ہیئتوں سے ملحق ہوتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کا ذہن اس دلیل کی طرف نہیں گیا کہ انسانی سماج میں اسی طبقے کی اکثریت ہوتی ہے اسی لیے ان کے محسوسات آفاقی اور نمائندہ کردار کی حامل ہوتے ہیں۔ اس طبقے کی زبان کو نمائندہ قرار نہیں دیا جاسکتا جس کی زبان بھی محدود و منتخب ہوتی ہے اور جو خود بھی منتخب یا دوسرے لفظوں میں اقلیت میں ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا یہ کہنا ہے کہ عام لوگوں کی زبان میں صلابت بھی اسی لیے پائی جاتی ہے کہ وہ ہمیشہ فطرت کے ساتھ جڑے رہتے ہیں۔ اسی باعث نمود و نمائش کا کوئی رنگ ان کے سچے جذبوں کو مسخ نہیں کرتا۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنے اظہار میں بے حد صاف اور راست ہوتے ہیں اسی لیے اس میں زور اور شدت پائی جاتی ہے۔ غالباً ورڈز ورتھ نے زبان کا یہ تصور روسو Rousseau سے اخذ کیا تھا۔ روسو نے اپنی کتاب Emile میں زبان کے اس پہلو پر خاص تاکید کی ہے۔ ورڈز ورتھ کا کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اس طبقے کے لوگوں کی دنیا کا دائرہ چونکہ محدود ہوتا ہے اس لیے ان کے امتیاز کی شناخت بھی بہت آسان ہوتی ہے اور اس سے ان کے کردار کی پختگی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس ماحول میں ان کے احساسات پر مصنوعی رسوم کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا۔ اسی لیے ان میں پیچیدگی بھی کم ہوتی ہے اور اسی بنیاد پر وہ اپنے کردار میں کہیں زیادہ بنیادی اور اصلی ہوتے ہیں۔ زبان چونکہ خیالات و محسوسات کے

اظہار میں فوری وسیلے کا کام کرتی ہے اس لیے شاعر کی زبان اور عام لوگوں کی زبان میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا البتہ خاص نوعیت کے احساسات کا تقاضا کچھ اور ہوسکتا ہے۔ بہرحال اظہار کے عمل میں ورڈز ورتھ کا زور ہر دو لحاظ سے جذباتی زبان اور سچی زبان پر ہے۔ سچی زبان سے اس کا مطلب زبان و بیان کو نمود و نمائش سے بچانا اور لفظوں کی قوتوں کے ذریعے صداقتوں کا ابلاغ ہے۔

کالرج نے 'بائیوگرافیہ لٹریریہ' میں کافی تفصیل کے ساتھ ورڈز ورتھ کے تصور زبان پر بحث کی ہے۔ وہ ورڈز ورتھ کے اس خیال کو تسلیم کرتا ہے کہ پہلے یعنی اوائل تہذیب کے شعرا اپنے جذبوں میں سچے اور مخلص تھے جن کے استعارات اور دیگر فنی تدابیر میں بے ساختگی تھی۔ جب کہ بعد کے شعرا کے جذبات و محسوسات کے اظہار میں استعارات اور دیگر فنی تدابیر کا مقصود ظاہری آرائش و زیبائش ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ ورڈز ورتھ نے کچھ زیادہ ہی اپنے زبان کے تصور پر اصرار کرنے کی کوشش کی ہے کیونکہ اس اصول کا اطلاق شاعری کے محض چند درجات پر ہی کیا جاسکتا ہے اور یوں بھی یہ مفید مطلب ہے نہ ضروری اور نہ قابلِ عمل۔ وہ ورڈز ورتھ کے اس خیال سے بھی اتفاق نہیں کرتا کہ عام لوگوں کی زبان ان کے درجے اور پیشہ ورانہ خصوصیات کے باعث سلیس و سادہ ہوتی ہے بلکہ کالرج اس کی یہ وجہ بتاتا ہے کہ وہ پابندیوں سے آزاد ہوتے ہیں اور ان میں تعلیم کی کمی ہوتی ہے۔

ورڈز ورتھ کے اس خیال کو بھی وہ تسلیم نہیں کرتا کہ دیہی عوام کی زبان کی خامیوں کو چھانٹ کر جب ان کی تطہیر کرلی جاتی ہے تب وہ شاعری کے لیے موزوں ہوجاتی ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ دیہاتیوں کی زبان سے ناگوار اجزا کے اخراج کے بعد وہ عملاً دوسرے کسی بھی طبقے کی زبان جیسی ہوجائے گی۔ کالرج کا اشارہ ایسی زبان کی طرف ہے، جس کی شناخت نفاست، ترفع یا نظم و ضبط سے کی جاتی ہے۔ ظاہر ہے یہ صفات کلاسیکی اور نوکلاسیکی شعرا کی زبان کے مہذب کردار کے ساتھ مشروط ہیں۔ کالرج یہ بھی نہیں مانتا کہ زبان کا وہی حصہ بہتر ہوتا ہے جو ان اشیا و تاثرات پر مبنی ہوتا ہے، جن کا تعلق دیہاتیوں کے مانوس اور روزمرّہ تجربے سے ہے۔ کالرج کہتا ہے کہ کم تعلیم یافتہ دیہاتی کو اپنے تحصیل کردہ علم سے الفاظ کا بے حد قلیل سا ذخیرہ

ہی حاصل ہوتا ہے اور اسے بہت محدود جذبات کے اظہار پر ہی قدرت ہو سکتی ہے۔ زبان کا بہتر حصہ ذہن کے اعمال پر پڑنے والے عکس سے نمو پاتا ہے۔ کالرج ورڈز ورتھ کہ اس تصور کو بھی رد کرتا ہے کہ حقیقی زبان کسانوں اور چرواہوں کی ہوتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ہر آدمی کی اپنی منفرد زبان ہوتی ہے اور دیہات بہ دیہات زبان میں اختلاف پایا جاتا ہے اور یہ کہ ایک ہی طبقے یا مختلف طبقوں میں بولنے والے کوئی دو فرد کی زبان ایک جیسی نہیں ہوتی۔ شاعری میں استعمال کے لائق بنانے سے پہلے ہر شخص کو زبان کے اضافی اور نامانوس اجزا کو نکال باہر کرنا پڑتا ہے۔ ایک دیہاتی کا مقصد منتشر حقائق کے ابلاغ اور ان کی ترسیل تک ہی محدود ہوتا ہے۔ جو بے حد معمولی درجے کے تجربے یا روایتی عقائد پر مبنی ہوتے ہیں جبکہ ایک تعلیم یافتہ شخص کی کوشش چیزوں کے باہمی رابطوں کی تلاش پر ہوتی ہے یا ان حقائق سے وہ بعض عموی قوانین کا استنباط کر سکتا ہے۔

ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ عظیم شعرا لوگوں کے احساسات میں نظم و ضبط پیدا کرتے ہیں۔ ان میں شائستگی اور استقلال کے موجب ہوتے ہیں۔ ان احساسات کی تلاش ان کا مقصود ہوتا ہے جو نئے ہوں اور لوگوں کے جذبوں کی تربیت کر سکیں۔ اس فطرت سے ان کا رشتہ اٹوٹ ہوتا ہے جو ہمیشہ ہمیشہ قائم رہنے والی ہستی ہے اور جو تمام اشیا کو متحرک کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ شاعری آدمی اور فطرت کی تمثال ہے۔ ورڈز ورتھ شاعری کی جوش آفرینی اور برانگیخت کرنے کی صلاحیت کو خاص اہمیت دیتا ہے لیکن وہ اسے لطف اندوزی سے الگ کر کے نہیں دیکھتا اور نہ ہی اخلاق آموزی کے مقصد کو بھولتا ہے۔ ایک دوسری جگہ وہ کہتا ہے شاعری کا خاص مقصد لطف اندوزی ہے جس میں حصولِ اخلاق جمالیت کی قدر کو کوتاہ کر دیتا ہے۔ اخلاق کچھ تو احساسات کی تطہیر پر مشتمل ہوتا ہے جس پر بھی شاعری اپنا اثر قائم کرتی ہے اور کچھ آدمی، فطرت اور انسانی زندگی پر۔ گویا ورڈز ورتھ اٹھارویں صدی کے ان ادیبوں کے خیالات ہی کی تائید کرتا ہے جو اخلاق آموزی کو لطف اندزی اور لطف اندوزی کو اخلاق آموزی کے ساتھ مربوط کر کے دیکھتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ شاعر کے لیے لازمی ہے کہ وہ بنی نوع انسان کو اس معلومات سے فوری مسرت فراہم کرے جس کی اس سے توقع کرتے ہیں۔ ایک قانون داں یا طبیعیات کے

ماہر، ایک ملّاح، ایک نجومی یا ایک فلسفی کے طور پر نہیں بلکہ ایک انسان کے طور پر۔ شاعر دوسرے لوگوں سے زیادہ حساس یعنی محسوس کرنے کی زبردست قوت رکھتا اور اپنے محسوسات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی جگہ قارئین کے دلوں میں ہوتی ہے۔ اس کے احساسات خالص، متوازن اور ابدی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس لیے جس طور پر کسی شئے نے اس کے اندر جذبے کو ابھارا ہے اسی طرح اس جذبے کو وہ دوسرے لوگوں میں بھی ابھار سکتا ہے۔ قاری شاعری کی مانند اسی صورت حال میں خود کو اور حتیٰ کہ دوسروں کو محسوس کرتا ہے جیسے کہ وہ پہلے سے زیادہ مطہر اور متوازن ہو گئے ہیں۔

سائنس کی صداقت کی تلاش مادّی بنیاد پر فائدہ پہنچاتی ہے اور شاعری کی صداقتیں ایک طرف ہمارے ساتھ ہمارے وجود کے ایک ضروری جز کی مانند متلازم ہیں کیونکہ ان کا تعلق آدمی کے ساتھ آدمی کے رشتے سے ہے اور دوسری طرف اس کا رشتہ فطرت کی بیرونی دنیا سے ہے۔ دونوں کے لیے عام زندگی کی صورتِ حالات اور واقعات مثال کا حکم رکھتے ہیں۔ سائنس، سائنس داں کو طمانیت بخشتی ہے۔ اس کی صداقتوں میں ایسا کچھ نہیں ہوتا کہ عام لوگوں کو بھی مساوی طور پر مطمئن کر سکے۔ وہ مسرت صرف ان لوگوں تک محدود ہوتی ہے جو سائنس کا علم رکھتے ہیں۔ سائنس کی صداقتیں عقل کی خلق کردہ ہوتی ہیں اس لیے شاعری کی مانند ہم انھیں اپنے خون اور دل میں محسوس نہیں کرتے۔ اس معنی میں ورڈز ورتھ کے لیے شاعری تمام علم کی نفیس روح کے مماثل ہے۔ وہ آدمی کو خود اس سے متعارف کراتی اور گرد و پیش کا علم فراہم کرتی ہے۔ سائنس کو نیکی یا نیک بنانے سے کوئی غرض نہیں ہوتی۔ شاعری آزار میں مبتلا لوگوں کو تسکین پہنچاتی، دن کو اور زیادہ روشن کرتی، جو مسرور ہیں انھیں اور زیادہ سرور بخشتی، نوجوانوں کی تربیت کرتی اور ہر عمر کے لوگوں کو دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کی توفیق سے سرفراز کرتی ہے تا کہ وہ عملاً اور تحفظ کے ساتھ اخلاقی بلندی سے مستفیض ہو سکیں۔ اس طرح ہر بڑا شاعر ایک معلم ہی ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ خود اپنے لیے کہتا ہے کہ میں چاہتا ہوں مجھے ایک معلم ہی سمجھا جائے اور اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس طرح شاعری اس کی نظر میں زندگی کو زندگی کا علم دیتی اور اسے زیادہ سے زیادہ متمول کرتی ہے۔

ورڈز ورتھ کی شاعری اور شاعری کے تصور کو اٹھارویں صدی کی شاعری کے خلاف بغاوت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اٹھارویں صدی کی بنیادی شناخت نوکلاسیکیوں کی معقولیت پسندی اور میکانکی اصول پسندی سے وابستہ تھی۔ تخیل کے بجائے Wit ہی وہ واحد صلاحیت ہے جو فطرت کی نقل کرسکتی ہے (پوپ) اور اس سے پہلے ڈرائڈن کا بھی یہی کہنا تھا کہ تمام شاعری وٹ ہی کی مرہون ہے یا اسے ہونا چاہیے۔ پوپ نے وٹ کا ایک خوبصورت شاعرانہ تصور یہ بھی دیا ہے کہ وہ سماوی نور سے پھوٹنے والی تابانی ہے جو زندگی بخش اور مسرت بخش ہے اور جس کے بغیر شاعری بے لطف، پھیکی اور زندگی کی حرارت و حرکت سے عاری چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ پوپ نے وٹ کی جو تعریف کی ہے اس کا اطلاق ایک حد تک تخیل پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ جسے وہ جینئس کی اختراعی اور فطری صلاحیت کے طور پر تو سمجھتا ہے، لیکن تخیل نہیں کہتا۔ اس کے نزدیک فطرت بھی پیڑ پودوں، گل بوٹوں کا نام نہیں ہے۔ بلکہ اس کی مراد مہذب انسان کی فطرت سے ہے جو عقل کے ماتحت اصولوں پر کاربند ہوتا ہے۔ نوکلاسیکی اتنے اصول پسند واقع ہوئے تھے کہ جذبے کا ان کے یہاں کوئی گزر ہی نہیں تھا۔ ورڈز ورتھ یا رومانویوں کے لیے جذبہ ہی سب کچھ تھا۔ ورڈز ورتھ کی شاعری اُس کے اس خیال کی مظہر تھی کہ:

"Poetry is the spontanious overflow of powerful feelings."

''شاعری نام ہے پرزور محسوسات کے بے ساختہ ابل پڑنے کا۔''

"Poetry is emotion recollected in tranqullity"

''شاعری عالمِ سکون میں جذبات کی بازآفرینی کا نام ہے۔''

یہی وہ خیالات ہیں جو رومانوی دبستان کی بنیاد بنے۔ ورڈز ورتھ نے جذبے اور فطرت کے توسط سے زندگی کی تھاہ کو سمجھنے اور اسے شاعری میں رچانے بسانے کی مہم کا آغاز کیا تھا، جس سے اٹھارویں صدی کا فن خالی تھا۔ ورڈز ورتھ کا فن داخل کو ظاہری تجسیم میں اور ظاہری تجسیم کو داخل میں منتقل کرنے سے عبارت تھا۔ یہ ہر خیال کو خیالِ محسوس میں بدلنے اور محسوسات کو خیال میں بدلنے سے تعلق رکھتا ہے۔ شعری تخلیق کا بنیادی سرچشمہ انسانی محسوسات ہیں جن کی حیثیت زندگی سے معمور تجربے کی ہے۔ شاعری تصورات کا نہیں جذبے کا اظہار ہے۔ شاعر جو

بھی علم وآگہی حاصل کرتا ہے جذبے کے توسط ہی سے حاصل کرتا ہے۔ اس طرح ورڈز ورتھ کی بے ساختگی کا تصور خیال وجذبے کے تال میل کی بنیاد پر استوار ہے۔

ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری میں بصارت کے عمل کی خاص اہمیت ہے۔ خارجی دنیا اور اس کی متنوع اشیا کا مشاہدہ شاعر کی حساسیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس کے اندر بعض جذبات و محسوسات کو برانگیخت کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ شاعر انھیں تاثرات کی شکل میں ذہن کے اندر محفوظ کرلیتا ہے۔ جو خیالات وجذبات کے باہمی تعامل سے بہت کچھ نئی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورتھ کا شعری تخلیقی عمل ایک طریقے سے روحانیانے کا عمل ہے۔ خارجی تجربہ، داخلی تجربہ بن کر یا داخلی تجربے کی چھلنی سے گزر کر ایک نئی وضع میں ڈھل جاتا ہے۔ جیسے ہی شاعر کو مہلت سکون میسر آتی ہے شاعر جذبے کو از سرِ نو خلق کرنے کی صلاحیت سے کام لیتا ہے اور تجربہ یا تاثر جو بنیادی ہے بصورت نظم ایک مثالی ہیئت میں منتقل ہو جاتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے شعری عملیے Poetic process کا یہ تصور اس کی بے ساختگی کے تصور کے منافی ہے۔ لیکن جذبہ یا احساس دونوں اعمال میں قدرِ مشترک ہے۔

ورڈز ورتھ کا اصرار مشاہداتی تجربات واحساسات کو یادداشت میں محفوظ کرنے پر ہے۔ والٹر اسکاٹ جو اس کا معاصر تھا فطرت کے مشاہدات کو نوٹ بک میں جمع کرلیتا تھا، بعد ازاں انھیں کسی تخلیقی ہیئت۔ میں ضم کرتا تھا۔ ورڈز ورتھ کی تاکید انھیں نوٹ بک میں نہیں یادداشت کدے یا دل میں جمع کرنے پر تھی تاکہ وہ انھیں سمجھ سکے اور ان سے لطف اندوز ہو سکے۔ کوئی بھی مشاہداتی تجربہ فوری طور پر فہم کا حصہ نہیں بنتا، ایک خاص مہلت کے بعد ہی لازمی یا مثالی صداقت کے طور پر وہ نئے سرے سے خلق ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہاں ورڈز ورتھ کا موقف اپنی شاعری کے عمل کا دفاع کرتا ہے۔ وہ اپنے مقدمے میں کئی جگہ اپنی شاعری کو مدِ نظر رکھ کر کوئی ایسی دلیل قائم کرتا ہے جو اس کے مدافعانہ مقصد کو ظاہر کرتی ہے۔

ورڈز ورتھ نے 'لیریکل بیلڈز' کے ایڈیشن بابت 1815 میں متخیلہ اور متصورہ پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ اس کی نظر میں دونوں اختراعی صلاحیت سے بہرہ مند ہیں۔ کالرج کے نزدیک متصورہ یادداشت سے ملحق ہے۔ وہ متخیلہ کی دو شقیں بتاتا ہے۔ بنیادی متخیلہ اور ثانوی متخیلہ۔

بنیادی متخیلہ تمام ادراکات انسانی کا سرچشمہ ہے جب کہ ثانوی متخیلہ تخلیقی اور شعری صلاحیت کے ساتھ مخصوص ہے۔ متصورہ مختلف اجزا کو مربوط و منسلک کرتا اور تلازماتی قوت رکھتا ہے جبکہ متخیلہ اشیا کو معروضات میں ترمیم و تبدل کرنے اور انھیں ایک نئی شکل میں وضع کرنے کی قوت سے عبارت ہے۔ ایک کا کام گرد و پیش کے بے معنی حسی تاثرات کو اخذ کرنا ہے تو دوسرا ان تاثرات کو ایک دوسرے میں حل کرتا، انھیں بکھیرتا، تہس نہس کرتا اور پھر ان کی از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ اس طرح کالرج انسانی متخیلہ کے عمل کو الوہی عمل کے مماثل قرار دیتا ہے۔ ورڈز ورتھ اس خیال سے اتفاق نہیں کرتا کیونکہ ترمیم و تبدل کرنے اور نئی شکل میں وضع کرنے، برانگیخت کرنے اور مجتمع کرنے کی قوت سے نہ صرف متخیلہ بلکہ متصورہ بھی متصف ہے۔ ورڈز ورتھ متخیلہ کو ذہن کی اخذ و اکتساب کی صلاحیت اور متصورہ کو اس کا شریک کار کہتا ہے۔ متخیلہ میں تصویر کشی اور متصورہ میں مجتمع کرنے اور تحرک پیدا کرنے کی قوت ہوتی ہے۔ اس طرح متخیلہ ترکیبی صلاحیت ہے جو وحدت کو کثرت اور کثرت کو وحدت میں تبدیل کر کے مختلف النوع اجزا کو ایک اکائی میں ڈھال دیتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا یہ بھی کہنا ہے کہ متخیلہ صبر آمیز مشاہدے سے متشکل ہوتا ہے اور متصورہ ذہنی منظر کو خلق کرنے والی رضا کارانہ کارکردگی سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن دونوں قوتیں مختلف النوع اجزا و اشیا کو مجتمع کرتیں اور ان میں ربط قائم کرتی ہیں۔ مشاہدات، احساسات میں منتقل ہو کر یادداشت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جہاں وہ اس وقت تک بے حس و حرکت اور گم سم پڑے رہتے ہیں تا آنکہ تلازمت کی مدد سے شعور انھیں بیدار نہ کردے۔ اس طرح ورڈز ورتھ نفسیاتی عمل سے متخیلہ کو جوڑتا ہے اور ہارٹلی کے یادداشت اور تلازماتی رشتے کے تصور سے بھی روشنی اخذ کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک متصورہ تلازمۂ خیال کے قوانین کے تابع ہے اور وہ ادراکات کی کیفیت کے بجائے مقدار پر قناعت کر لیتا ہے۔ ورڈز ورتھ متصورہ اور متخیلہ کو کبھی یکساں قوت تخلیقی کا حامل بتاتا ہے کہیں متخیلہ فائق ہو جاتا ہے۔ متصورہ 'وقتی' کا تعاقب کرتا ہے اور متخیلہ 'ابدی' کا۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے متصورہ ٹھوس اشیا کے ساتھ مشروط ہے جبکہ متخیلہ کا تعلق لامحدود اشیا سے ہے۔ لامحدود کو اگر ماورائیت سے نسبت دیں تو ورڈز ورتھ کے تصور کے مطابق جس کے رشتے روحانیت اور وجدان سے جا ملتے ہیں اور جو ایک داخلی انداز

نظر ہے۔ متخیلہ عشق کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ شاعر کی تخلیقی بصیرت یعنی متخیلہ فطرت کی حسین ہیئتوں کو اخذ کرتی اور تفکر اور عشق اور عملِ استغراق کے اثر کے تحت ذہن سے ایک ایسی مددگار قوت (غالباً اس کی مراد تجلی سے ہے) نمودار ہوتی ہے جو خلقی (اور بجبلی) خوبصورتی کی قلب ماہیت کر دیتی ہے۔ اس معنی میں متخیلہ کا کام فطرت کی تخلیق بھی ہے۔ خارجی گرد و پیش کی دنیا اور ذہن، تفکر اور عشق یا روحانی عشق کی راہ سے ایک دوسرے سے فطری پاک بازی کے ساتھ مربوط ہو جاتے ہیں۔ نتیجۃً یہ کہا جاسکتا ہے کہ تخیل کا منصب بنیادی طور پر انسانی جذبات کی رہ نمائی میں وجدانی اور ترجمان کار کا ہے۔ اس کے برخلاف کالرج کے نزدیک تخیل کا کام فہم و ارادے کے تحت فعال کرنے یا نافذ کرنے اور تخلیق کرنے سے وابستہ ہے۔ دونوں کے تصور میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ورڈز ورتھ گرد و پیش کی دنیا اور انسانی جذباتی فطرت کے مابین گہرے رشتے کو وقیع تر سمجھتا ہے اور کالرج کے نزدیک انسانی ذہن مجرد طریقے سے عمل آور ہوتا ہے۔

ورڈز ورتھ بنیادی طور پر ایک شاعر بلکہ ایک اہم ترین شاعر ہے۔ اس کی نظر میں شاعری کا ایک نیا تصور تھا۔ جسے کلاسیکی اور نوکلاسیکی شعرا کی نفیس اور مہذب شاعری کی عین ضد کہا جاسکتا ہے۔ اس کی شاعری کا اپنا مجموعی کردار اٹھارویں صدی کی شاعری سے مختلف ہی نہیں تھا بلکہ ایک واضح ردِ عمل کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ اور دیگر رومانویوں کی شاعری کو 'ردِ عمل' کی شاعری سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اس کی تنقید بھی ایک اعتبار سے دورِ بحالی Restoration Period کے روایت پرستانہ میلانات کا ردِ عمل ہی ہے۔

ورڈز ورتھ کی ادبی شخصیت کا سب سے نمایاں وصف شاعری ہے نہ کہ تنقید۔ کالرج اس سے بڑا نقاد ہے۔ جو اس کے بعد کی ادبی تنقید میں ایک مستقل حوالے کا حکم رکھتا ہے۔ ورڈز ورتھ کی تنقید اس معنی میں اپنی ایک معنویت رکھتی ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اُس مضطرب ذہن کی نمائندگی کی تھی جو روایت کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے اور غیر فطری پابندیوں کی زنجیر سے چھٹکارا پانا چاہتا ہے۔ شاعری اور تنقید میں ایک نئے معیار اور ایک نئی جمالیات کی جستجو کی سمت یہ پہلا تاریخی قدم تھا۔

ورڈز ورتھ نے سب سے پہلے ایک کاری ضرب نوکلاسیکی پندار پر لگائی۔ اس نے شاعری

کی ماہیت، شعری تلفیظ اور شعری محاکے کے اُن تصورات پر سخت گرفت کی جنھیں نوکلاسیکیوں نے بے حد شور آگیں طریقے سے قائم کیا تھا اور انھیں اپنے عہد کا محاورہ بنایا تھا۔ نوکلاسیکی اپنے اصولوں پر سختی کے ساتھ پیروکار تھے۔ انھیں ہی اول و آخر اور حتمی مانتے تھے۔ ان اصولوں کی پیروی ہی کسی ادبی تخلیق کو اعلیٰ درجے پر فائز کرسکتی ہے۔ گویا کسی ادبی تخلیق کی کامیابی کی کلید قدامت کی نقل کاری اور اصولوں کے اطلاق میں مضمر ہے۔ لیکن نوکلاسیکی یہ نہیں سمجھ پائے کہ کسی نظم کے خارجی حسین پہلو کی تحسین ایک محدود تر تنقید کا عمل ہے۔ نظم کا اصلی حسن اس کے مواد و محسوسات کے باطن میں واقع ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ یہ واضح کرتا ہے کہ کوئی نظم اپنی تلفیظ یا بحر و وزن کے اعتبار سے صحیح و درست ہوسکتی ہے لیکن قاری کو متاثر اور مطمئن بھی کر سکے یہ ضروری نہیں بلکہ اس کی کامیابی اس راز میں مضمر ہے کہ وہ قاری کو کتنی صحت مند مسرت عطا کرسکتی ہے۔ گویا قاری کے اس ردعمل کو وہ خاص قدر کے طور پر دیکھتا ہے جو ایک تاثر کے طور پر کسی نظم کی قرأت کے دوران اس کے ذہن پر مرتسم ہوتا ہے۔ اگر چہ ورڈز ورتھ نہ تو 'ردعمل' اور نہ 'تاثر' کا لفظ ادا کرتا ہے لیکن اس کا اصل مقصود 'تاثر' ہی ہے۔ جو آگے چل کر مصوری اور شاعری میں ایک تصور میں بدل گیا۔ ورڈز ورتھ کے محولہ تصور میں 'تاثریت' impressionism کی بنیاد کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

ورڈز ورتھ نے تخلیقی عمل میں غیر ضروری پابندیوں کی نفی کی۔ جس طرح فطرت اپنے اظہار میں آزاد اور بہتر طور پر خود کو نمایاں کرتی اور اس کے پرستاروں کو نشاط و سرخوشی سے نہال کرتی ہے اسی طرح تخلیقی فطری استعداد بھی آزاد فضا ہی میں نشو و نما پاتی اور حسن کے اعلیٰ سطح کو چھوسکتی ہے۔ تخلیقی جینیس میں خودروی ہوتی ہے۔ وہ کسی زنجیر کا پابند نہیں ہوسکتا۔ اس کا مقصد محض لطف اندوزی کے لمحات مہیا کرنا نہیں ہے بلکہ ذوق کی تشکیل بھی ہے۔ ورڈز ورتھ کا زور محسوسات اور خیالات کی وحدت پر ہے۔ اچھی نظموں کے خالق وہی شعر ہوتے ہیں جن کے یہاں گہرائی کے ساتھ فکر کا عمل پایا جاتا ہے۔ کیونکہ ہمارے محسوسات پر پڑنے والے مسلسل اثرات کو ہمارے خیالات ہی ترمیم و تبدل سے گزارتے ہیں اور جو یقیناً ہمارے ماضی کی محسوسات ہی نمائندگی کرتے ہیں۔

ورڈز ورتھ نے ادب و فن کی ایک نئی تھیوری بنانے کی کوشش کی تھی۔ کچھ اصول بھی وضع

کیے۔ اپنے ذاتی شعری تجربے کی بنیاد پر متخیلہ کی تخلیقی استعداد اور شعری تلفیظ کا تصور بھی تشکیل دیا۔ عام لوگوں کی زبان کو شاعری کی موثر زبان کے طور پر ترجیح دی۔ جو یقیناً ایک محدود لیکن قطعاً ایک نیا تصور تھا جس کی پیروی بعض نظموں میں اس نے بھی کی لیکن بیش تر نظمیں اس کی عین ضد ہیں۔ ورڈز ورتھ کا 'نظام احساس' خود اس کے 'تصورِ زبان' سے ہم آہنگ نہ ہو سکا۔ ورڈز ورتھ شاعری کے مقصد یا اپنے تصور شعر کو پورے اعتماد اور جوش کے ساتھ ضرور پیش کرتا ہے لیکن یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ دوسرے بھی اس پر آمادہ ہوں یا یہ کہ گزشتگان کی طرح یہ کوئی رہ نما قطعی اصول ہیں۔ وہ تخلیقی آزادی کا دعوے دار تھا اور دوسروں کو اپنے ذہن وضمیر کی آواز کے مطابق انفرادیت کی تلاش کی آزادی کی حمایت کرتا ہے۔

ورڈز ورتھ کو اپنی پیش رو تنقید کی پیش پا افتادگی اور حدود کا گہرا علم تھا۔ جس کے نزدیک نابغہ Genius کے خلقی پن (اوریجنلٹی) کی ہی وقعت تھی۔ جینیس کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنی راہ خود بناتا ہے۔ روایت کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ انکار اس کا بنیادی کلمہ ہوتا ہے۔ انکار ہی سے اس کی تخلیقیت کا چشمہ پھوٹتا ہے۔ ورڈز ورتھ کی تنقید بھی انکار کا اعلامیہ ہے جو رد کرنے کی جرأت اور 'نئے' کی تخم کاری کے ساتھ مشروط ہے۔ اس کی تنقید میں تضاد بھی ہے توازن کی بھی کہیں کہیں کمی ہے۔ کہیں کہیں اس کا آہنگ بلند بھی ہے لیکن کئی سطحوں پر اس کے بنیاد سازانہ کردار سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ رومانویت نے جس انکار کے رویے کی بنیاد رکھی تھی اس نے شعر ونقد میں ایک مسلسل میلان کی حیثیت اختیار کر لی۔ بیسویں صدی کے بیش تر فلسفیانہ اور نیم فلسفیانہ، ادبی اور فنی تصورات میں جو خودگری اور خودشکنی کی عمل آوری پائی جاتی ہے۔ اسے نورومانیت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اور 'نورومانیت' رومانیت ہی کا دوسرا نام ہے۔

انگریزی شاعری کی تاریخ میں ورڈز ورتھ کا ایک اہم مقام ہے۔ ادبی تنقید میں اس کا درجہ شاعری سے کم تر ہے، لیکن اس نے جن ادبی مسائل کو موضوعِ بحث بنایا تھا، وہ بنیادی اور اہم تھے۔ اس نے اپنے مجموعہ کلام 'لیریکل بیلڈز' بابت 1800 میں (جس میں کالرج کی بھی چار نظمیں بھی شامل تھیں) جو پیش لفظ لکھا تھا وہ رومانویت کا مینی فیسٹو بن گیا۔ (جیسا کہ حالی کی 'مقدمہ شعر وشاعری' بھی اصلاً ان کے مجموعہ کلام کا دیباچہ ہے لیکن کئی اعتبار سے اس کی حیثیت

ایک وقیع تنقیدی کارنامے کی ہے) ورڈزورتھ نے گذشتہ کا اقرار کم کیا، انکار کو زیادہ فوقیت دی۔ یہ انکار اٹھارویں صدی کی عقلیت پسندی اور نوکلاسیکی اقدارِ فن سے انکار تھا۔ فطرت سے دوری اور شہری متمدن زندگی کے بناوٹی پن سے انکار تھا۔ اس شعری زبان اور شعری تلفیظ سے انکار تھا جو قدیم اصولوں کی پیروی پر منتج تھی اور انسانوں کی فطری زبان سے دامن کش تھی۔

ورڈزورتھ نے اس زندہ اور تخلیقی زبان کا تصور دیا جس میں خارجی آرائش و زیبائش کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ وہ اس اوائل تہذیب (وحشی/قبائلی) زمانے کی زبان کو ترجیح دیتا ہے جو اپنی بے ساختگی، پاکیزگیِ نفس اور اپنے فطری پن سے پہچانی جاتی ہے۔ جو فطرت سے اخذ کردہ سچی اور حقیقی ہوتی ہے اور خود فطرت کو خلق کرتی ہے۔ اسی لیے ورڈزورتھ کا بنیادی کلمہ ہی یہ ہے:

> ''عظیم شاعری انسانی محسوسات کو نظم وضبط عطا کرتی، نئے احساسات و جذبات سے متعارف کراتی اور انھیں شائستگی، پاکیزگی اور دائمیت بخشتی ہے۔''

ورڈزورتھ کے نزدیک شاعری کا مقصد لطف اندوزی ہے لیکن وہ غیر محسوس طور پر اخلاقی درس بھی دیتی ہے۔ احساسات کو تنظیم دینے سے اس کی مراد اخلاقی تنظیم کے بھی ہیں۔ شاعر ایک انسان کی حیثیت سے دوسروں کو مسرت عطا کرتا ہے۔ دوسرے بھی اس سے یہی توقع کرتے ہیں کہ اس کا قصد اپنی معلومات اور اپنے عمل میں دوسروں کی شرکت سے وابستہ ہونا چاہیے۔ وہ سائنسی اور صنعتی سیلاب سے رونما ہونے والی بناوٹی زندگی کے خلاف ہے۔ لیکن ازخود سائنس کے خلاف نہیں ہے۔ سائنسی دریافتیں بھی آگے چل کر شاعری کا موضوع بنیں گی اس شرط کے ساتھ کہ سائنس اگر انسانی جذبوں اور انسانی دکھ درد سے رشتہ قائم رکھتی ہے۔ شاعری کی اہمیت ان معنوں میں دوچند ہے کہ سائنس کے برخلاف اس کا بنیادی تعلق جذباتی اظہار سے ہے۔ شاعری کا کام ہی اثر آفرینی ہے، انسانی باہمی رشتوں کو استوار کرنا اور محبت کی خوشبو کو چار دانگ پھیلانا ہے۔ اس طرح عشق خود ایک پیغام کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ شاعر خود ایک انسان ہے اور انسان ہی اس کا مخاطب بھی ہوتا ہے۔ جس کے جذبات و توقعات کی نمائندگی بھی اس کے مقاصد میں شامل ہے۔

O

وجدان اساس فلسفیانہ تنقید کا بنیاد ساز: کالرج

(1772-1834)

کالرج کا پورا نام سیموئل ٹیلر کالرج تھا۔ 1772 میں اوٹری سینٹ میری، ڈیوان شایر میں ولادت ہوئی۔ کرائسٹ ہاسپٹل اور جیسس کالج، کیمبرج میں تعلیم کے مراحل طے کیے۔ طبیعت کے لحاظ سے ابتدائے عمر سے متلون تھا۔ اسی تلون مزاجی کے تحت اس نے 1794 میں بغیر کوئی سند لیے کیمبرج کو خیر باد کہہ دیا۔ شاعری کی دیوی کی پرستاری مطلوب تھی۔ سو اسی میں غرق ہوگیا۔ 1795 میں سارا فریکر سے اس کی شادی ہوگئی۔ اسی سال کے دوران میں ورڈز ورتھ کے ساتھ دوستانہ رشتے سے منسلک ہوا۔ 99-1798 میں جرمنی سے لوٹنے کے بعد شلر Shiller کے تراجم شائع کیے۔ کیمبرج چھوڑنے کے دو برس بعد یعنی 1796 میں اس کی نظموں کا پہلا مجموعہ شائع ہوا۔ 1798 میں ورڈز ورتھ کے اشتراک میں Lyrical Ballads کی اشاعت عمل میں آئی۔ یہ مجموعۂ کلام اس کی چار اور ورڈز ورتھ کی انیس نظموں پر مشتمل تھا۔ یہ نظمیں اپنی زبان و اسلوب اور زندگی و فطرت فہمی کے اعتبار سے ایک نئے

اور چونکانے والے تاثر کی حامل تھیں۔ لیکن ان نظموں سے زیادہ اِس کا مقدمہ جو ورڈز ورتھ کے نام سے مشتہر ہے طویل سلسلہ بحث کا محرک بنا۔ ادبی تنقید کو جس نے ایک نئی جہت عطا کی۔ روایت کو سوال زد کیا اور نشان زد بھی۔ اسے رد بھی کیا اور قدیم کے بہترین عناصر کی طرف توجہ بھی دلائی۔ اپنی بیش تر صورت میں اسے اٹھارہویں صدی میں مروجہ اقدارِفن کے خلاف ردِعمل بھی کہا جاتا ہے اور جو ایک نئے طرزِ احساس کا مظہر بھی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ورڈز ورتھ نے بعض کالرج کے لکھے ہوئے نوٹس کی بنیاد پر اسے تیار کیا تھا یا کالرج ہی نے اسے لکھا تھا۔ بالفرض محال اگر یہ صحیح ہے تو کالرج ہی نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف 'بائیوگرافیہ لٹریریہ (1817) میں اسے سخت تنقید کا نشانہ کیوں بنایا۔ کالرج نے XIV، XVII، XVIII، XIX اور XX نمبر کے ابواب میں نہایت بسط و تفصیل کے ساتھ لیریکل بیلڈز کے مشمولاتِ بحث کا تجزیہ کیا اور اپنے اختلافات و اعتراض کو واضح اور مدلل طریقے سے مگر ہم دردانہ فہم کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔

1804 میں اس نے مالٹا اور اٹلی کے سفر کیے۔ افیم نوشی کے باعث اس کی صحت بگڑتی چلی گئی۔ 1806 میں وہ واپس انگلستان چلا آیا۔ کالرج نے اپنی زندگی کا بیش تر وقت اپنے دوستوں کے یہاں ہی گزارا۔ فلسفیانہ مضامین اور تین ڈرامے بھی لکھے۔ شاعری اور فلسفے کے موضوع کے علاوہ بالخصوص شیکسپیئر کے ڈراموں اور اس کے شعری فن پر اس نے متواتر کئی لیکچر دیے۔

کالرج ایک شاعر اور ایک فلسفی نقاد تھا۔ تنقید میں اس کا سب سے اہم کام 'لٹریری بائیوگرافیہ' (1817) ہے۔ اپنے تصورات کے خلقی پن اور طباعی کے باعث اس کا درجہ ارسطو اور لانجائنس کے برابر سمجھا جاتا ہے۔ کالرج پر جرمن فلسفیوں اور نقادوں کا گہرا اثر تھا جس کی بنیاد پر اس نے متخیلہ کی ایک تھیوری تشکیل کی اور انگریزی تنقید کو تخیلہ کے مطالعے اور نفسیات کے مطالعے سے

> متعارف کرایا۔ اس نے بڑی تفصیل اور جزرسی کے ساتھ شاعری کے تصور، فن کے تصور، متخیلہ اور متصورہ، عبقریت (جینیس) وغیرہ کو موضوع بحث بنایا اور ایک ادبی تھیوری کی تشکیل کی سعی کی۔ لیکن اس کے خیالات میں تنظیم کی کمی ہے، زبان میں بھی کافی الجھاؤ ہے۔ وہ جتنا بروں بین ہے اس سے زیادہ دروں بین ہے۔ اسی لیے اس کی فکر میں تہہ بہ تہہ مابعدالطبیعیاتی رنگ کی آمیزش کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اپنے تمام ذہنی انتشار، جابجا بے ربطیوں اور خلطِ مباحث کے باوجود کالرج انگریزی ادبی تنقید کی تاریخ میں سب سے بڑا نقاد ہے۔ انگریزی تنقید کو اس نے نظری اور فلسفیانہ مطالعے کا جو طرز دیا ہے اس کی توسیع و تسلسل کو قائم رکھنے میں آرنلڈ، ایلیٹ، رچرڈز، ولیم ایمپسن اور ایڈگرایلین پو کے علاوہ سوسیئر اور دریدا کے نام بھی لیے جاسکتے ہیں۔

کالرج کا بنیادی موقف یہ تھا کہ سچی شاعری کا مقصد حسن کے ذریعے لطف وانبساط عطا کرنا ہے، بائیوگرافیہ میں ورڈز ورتھ کی شاعری پر تنقید کے علاوہ ورڈز ورتھ کے بعض تنقیدی تصورات کو بھی موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ فلسفے میں اس نے زندگی کی روحانی اور مذہبی تفہیم کی۔ جو کانٹ اور شیلنگ Shelling سے اخذ کردہ طریقِ فہم پر مبنی تھی۔ 1834 میں اس کا انتقال ہوگیا۔

کالرج شاعری یا کسی بھی فن پارے کو تخیل کی تخلیق کہتا ہے۔ فن کار اپنے تجربۂ ادراک کو ہو بہو پیش نہیں کر دیتا بلکہ اس کا اپنا تاثر یا عکس بھی اس میں شامل ہوتا ہے۔ فن، نقل نہیں ہے خودافشائی کا عمل ہے۔ روح، خارجی دنیا کے محض ان مظاہر کی طرف راغب ہوتی ہے جن میں وہ کوئی چیز مشترک پاتی ہے اور اس لیے وہ اپنے ایک عکس کے طور پر متاثر کرتی ہے۔ اس طرح فن خارجی دنیا یا فطرت اور روح کے اتحاد کا نام ہے۔ اس کا قصد فطرت کو خیال کے طور پر اور خیال کو فطرت کے طور پر پیش کرنے کی طرف ہوتا ہے۔ فن میں نقل کردہ شئے بہ یک وقت کم یا زیادہ ہوتی ہے، یعنی ہو بہو معروض کے مطابق نہیں ہوتی۔ وہ اپنے میں فن کار کی روح کو حل کر لیتی ہے اور ہر اس چیز کو فراموش کر دیتی ہے جو روح سے بیگانہ ہوتی ہے۔ اس لیے فن اپنے خارجی ظہور میں حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ باطن کی گہرائی میں جا کر عین فطرت کی روح کو

منکشف کرنے کا عمل ہے۔ گویا فطرت اور آدمی کی روح کے مابین ایک گہرا رشتہ ہے۔

نقل ایک نفسیاتی عملیہ ہے جو فطرت اور روح اور فطرت کے مابین تصادم سے نمودار ہوتا ہے اور جو نتیج ہوتا ہے دونوں کے امتزاج پر۔ یہ اوریجنل کا شئی بھی نہیں ہے۔ متخیلہ جو روح کی مداخلت کارانہ صلاحیت ہے اپنی طرف سے کچھ نہ کچھ نیا ضرور جوڑتی ہے۔ تاریکی کو منور کردیتی ہے اور پستی کو سرفرازی میں بدل دیتی ہے۔ اس کا عمل اس کے برخلاف بھی ہوسکتا ہے۔ ہر دوصورت میں وہ مانوس کو نامانوس اور نامانوس کو مانوس میں تبدیل کرنے کی اہل ہوتی ہے۔ نقل، اس طرح اوریجنل کی ایک کاپی ہے۔ مشابہت اور افتراق کی یکجائی کی ایک صورت۔ افتراق بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنی مشابہت۔ کیونکہ بغیر افتراق کے اس کی صورت ہو بہو شئی کی ہوگی یا چربے کی۔ اس لیے فن اور بالخصوص شعری فن تضادات یا باہم ناموافق خاصوں کو وحدت میں ضم کرتا یا توازن پیدا کرتا ہے۔ یہ فن کی آفاقیانے کی قوت ہے جو مشابہت کو افتراق، عمومیت کو خصوصیت، جدید کو قدیم، جذباتی تجربے کو فنی اظہار، خیال کو پیکر، تجرید کو ٹھوس، انفراد کو نمائندگی اور دل کو دماغ کے ساتھ رشتہ اتحاد میں باندھنے سے عبارت ہے۔ یہ وہی صورت ہے جسے دوسرے لفظوں میں ورڈز ورتھ نے گہرے احساس اور گہرے خیال کی وحدت کا نام دیا تھا۔ کالرج کہتا ہے کہ وحدت کے اس سارے عمل کی بنیاد تخیل پر ہے۔

کالرج فن کو عمومی معنوں میں اخذ کرتا ہے۔ فن سے اس کی مراد دوسرے متخیلہ فنون کے علاوہ شاعری بھی ہے۔ وہ اکثر شاعری اور فن کو خلط ملط بھی کردیتا ہے۔ شاعری وسیع معنی میں تخیل کے تفاعل کے ساتھ مشروط ہے۔ متخیلہ حقیقت کی تصور سازی کرتا اور تصور کو حقیقت آفریں بناتا ہے۔ لیکن شاعری کا ایک امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنی ایک ہیئت رکھتی ہے۔ کالرج واضح کرتا ہے کہ اس کی ہیئت کیا ہے اور وہ کیسے واقع ہوتی ہے اور اس کا موضوع و مواد سے کیا تعلق ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری اور نثر دونوں ہی 'الفاظ' کو بروئے کار لاتے ہیں۔ دونوں کے مابین اگر کوئی فرق ہے تو وہ محض طریقۂ استعمال کا ہے۔ کیونکہ دونوں کے مقاصد کی دنیا الگ ہوتی ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا کسی نظم کے مواد ہی کا یہ تقاضا ہوتا ہے کہ اس کا اظہار موزوں ہیئت میں ہو جیسا کہ مواد کا تعین مقصد پر مبنی ہوتا ہے اور مقصد کے تحت ہی تحریر دو زمروں میں

منقسم ہوجاتی ہے۔ سائنسی اور شاعرانہ۔ دونوں کا ایک فوری مقصد ہوتا ہے اور دوسرا حتمی۔ سائنسی عمل کا فوری مقصدِ حصول صداقت اور شاعری کا بالعموم لطف اندوزی ہے۔ سائنس کی کوئی بھی دریافت یا اس کا کوئی بھی کام کبھی اس کے قاری کو گہری مسرت نہیں بخش سکتا۔ شاعری خود گہری صداقت کی حامل ہوسکتی ہے اور یہی اس کا حتمی مقصد بھی ہوتا ہے۔ ایک مثالی صورت یہ ہوگی جس میں صداقت، لطف و انبساط ہے اور لطف و انبساط، صداقت ہے۔ تاہم لطف اندوزی نہ کہ صداقت اس کا فوری مقصد ہے اور بحر و وزن مخصوص حالات میں اس کے لیے معاونت کرتے ہیں۔ شاعری جسے نثری زبان کے مقابلے میں ترجیح دیتی ہے۔ شعر کی زیب و زینت یا یادداشت کی معاونت اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ جوش آفریں حالت ہی میں جوش آفریں زبان عمل آور ہوتی ہے اور اس کا سبب تجربے کی جوش آفرینی ہوتا ہے۔ اس طرح جب بحر و وزن نظم کے مواد اور زبان کے ساتھ ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔ اس کا ہر جز ہمیں اپنی طرف مائل کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس جوش آفرینی ہی میں لطف اندوزی کا جوہر بھی مضمر ہے۔ جس کا سلسلہ درمیان میں کہیں ٹوٹتا نہیں ہے۔ جو شروع ہوتا ہے جزوں سے اور پہنچتا ہے 'کل' تک۔ اسی لیے کالرج کا کہنا ہے کوئی ناول یا کوئی اور نثری کارنامہ، جس کا مقصد بھی فوری لطف و انبساط فراہم کرنا ہے، اسے اگر بحر و وزن میں ادا کیا جائے تو محض اپنی موزونیت کے باعث شاعری کا مرتبہ نہیں پاسکتا۔ شاعری میں عروضی ہیئت کا تعلق زبان اور مواد سے گہرا ہوتا ہے۔ جو نثری زبان کی نسبت ہمیں زیادہ اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے اکساتی ہے۔ آخر میں فیصلہ کن لفظوں میں وہ کہتا ہے: ''میں بحر و وزن میں لکھتا ہوں، میں قریب قریب ایسی زبان استعمال کرتا ہوں جو شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔''

کالرج کے نزدیک نظم چھوٹی ہو یا بڑی پوری کی پوری شاعری نہیں ہوتی۔ خصوصاً طویل نظم میں کچھ ہی حصے شعری منصب کو پورا کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ کالرج، ایڈگر ایلن پو، کی طرح طویل نظم ہی کا مخالف ہے۔ کالرج ملٹن کی 'فردوس گم شدہ' اور شیکسپیئر کے ڈراموں کے مطالعے کے دوران ان کی طوالت پر انگشت نہیں رکھتا بلکہ ان کی ستائش کرتا ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ ہیئت کو مواد کی ماہیت سے نمو پانا چاہیے۔ تمام اجزا ل کر فن پارے کو

نامیاتی وحدت عطا کریں، اجزا کو اجزا کے طور پر نہیں 'اکائی' کے طور پر ظاہر ہونا چاہیے۔

سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں متخیلہ اور متصورہ کو مترادف کے طور پر خیال کیا جاتا تھا۔ بعض حضرات نے ہابس Hobbes کے لفظوں میں حسی تاثر اور یادداشت کے طور پر اسے اخذ کیا۔ ایڈیسن کا ذہن نسبتاً صاف تھا لیکن وہ اس کی تعریف کا تعین نہیں کر سکا۔ اکثر حضرات کے نزدیک متصورہ ایک گراں قدر قوت کا نام ہے جسے ذہن کی تخلیقی قوت کہتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں متخیلہ ایک ادنیٰ درجے کی چیز ہے۔

اٹھارھویں صدی کے آخری اور انیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں یہ اصطلاحات نئے معنی سے متصف ہوئیں۔ ورڈز ورتھ نے 'لیریکل بیلڈز' کے پیش لفظ میں متخیلہ کو اعلیٰ اور متصورہ کو ادنیٰ درجہ تفویض کیا ہے۔ متخیلہ نام ہے ایک اعلیٰ تخلیقی قوت کا اور متصورہ ادنیٰ قوت کا۔ متخیلہ مربوط و متحد کرتا ہے۔ وہ شکل سازی کرتا اور تخلیق کرتا ہے۔ متصورہ کم یا زیادہ عمداً ان اشیا کو پھر نئی صورت میں ڈھالتا ہے۔ اوّل الذکر کی تخلیق کردہ اشیا میں وقار اور علوئیت ہوتی ہے جب کہ ثانی الذکر کا کام انھیں صرف حسین بنا کر پیش کرنے تک محدود ہے۔ چارلس لیمب کے نزدیک بھی متخیلہ تمام اشیا کو ایک اکائی میں ضم کرنے والی قوت ہے جو چیزوں میں زندگی کی روح پھونکتی ہے یا انھیں بے جان کرتی ہے۔

کالرج نے 'بائیوگرافیہ لٹریریہ' میں شاعری اور متخیلہ کو تھیوری دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ کتاب نصف سے زیادہ مابعدالطبیعیاتی اور فلسفیانہ تصورات اور تصورِ حسن کو محیط ہے۔ دوسرے حصے میں بالخصوص تیرھواں اور چودھواں باب شاعری کے بارے میں اس کے خیالات کے ساتھ مخصوص ہے۔ تیرھویں باب میں وہ متخیلہ اور متصورہ کو موضوعِ بحث بناتا ہے۔ کالرج کا تصورِ متخیلہ ادبی اور جمالیاتی تنقید کو ایک غیر معمولی دین ہے۔

کالرج، ورڈز ورتھ کی نظم 'Guitt and Sorrow' کے مطالعے کی بنیاد پر متخیلہ اور متصورہ کو دو متضاد صلاحیتوں کا نام دیتا ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ نظم کے تحت میں عمیق محسوسات کی روح رواں کا سرچشمہ کیا ہے؟ شاعر کس طرح حسن اور فطرت کی مستقل ہیئتوں کو منکشف کرتا ہے، کالرج خود اس کا جواب یہ کہہ کر دیتا ہے کہ یہ متخیلہ کی شکل سازانہ روح کے سبب ممکن ہوسکا۔

یہی وہ قوت ہے جو خود حسین ہے اور حسن سازی کی قوت رکھتی ہے۔ ایک باطنی اور روحانی قوت جو فطرت اور آدمی کے مابین رابطے کا کام کرتی ہے۔ اس طرح کالرج متخیلہ کی ایک فلسفیانہ بنیاد کو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ مذکورہ نظم میں کالرج کو گہرے احساس اور گہرے خیال میں یگانگت، مشاہداتی تجربے میں نفیس صداقت اور متخیلہ کا وہ عمل نظر آتا ہے جو مشاہداتی تجربے کو ترمیم وتبدل کے بعد ایک نئی وضع میں ڈھال دیتا ہے۔ کالرج یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ متخیلہ اور متصورہ کے حدود عمل بھی مختلف ہیں۔ ورڈز ورتھ سے پہلے کے شعرا کے ذہنی تجربے محسوس تجربے نہیں ہوتے تھے اسی لیے وہ اپنے خیال کو پوری طرح ادا کرنے پر قادر بھی نہیں تھے۔ ورڈز ورتھ نے خیال و احساس کے مابین خلیج کو پاٹ کر دونوں کو مربوط کرنے کی سعی کی ہے۔ اس کے محسوسات، خیالات میں اور خیالات، محسوسات میں ڈھل کر ادا ہوئے ہیں۔ اس صورت میں تمام ہیئتیں، وارداتیں اور صورتِ حالات جو اساساً زندگی یا فطرت کے مشاہداتی تجربے ہیں وہ بھی شاعر کے محسوسات و خیالات میں رنگ جاتے ہیں اور ان میں ایک نئی چمک آجاتی ہے۔ اس طرح ان کی معنویت میں بھی اضافہ ہوجاتا ہے۔ مانوس کو نامانوس میں بدلنے کا کام صرف اور صرف متخیلہ کا ہے۔

کالرج متخیلہ کو دو زمروں میں تقسیم کرتا ہے:

1- بنیادی متخیلہ Primary imagination

2- ثانوی متخیلہ Secondary imagination

بنیادی متخیلہ کا کام حسّی موضوعات، اشخاص، مقامات، اشیا کا جزوی یا کلی حیثیت سے ادراک کرنا ہے۔ وہ ذہن کو یہ توفیق عطا کرتا ہے کہ حسّی مدرکہ اشیا کی صاف و واضح تصویر کشی کرسکے۔ وہ مخلوط مشاہداتی تجربے یا مواد کو غیر شعوری طور پر ایک خاص وضع دینے کے لیے کاٹتا چھانٹتا اور ممکنہ حد تک ادراک کے لائق بناتا ہے۔ جبکہ ثانوی متخیلہ اپنی قوت کو ارادی طور پر کام میں لیتا ہے۔ یہ روح کا ایک مشترکہ شعبہ/قوت ہے جو ادراک، تعقل، ارادہ، جذبات جیسی تمام صلاحیتوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ بنیادی متخیلہ صرف اولین ادراک ہی کو بروئے کار لاتا اور سب میں شامل ہوتا ہے۔ اس لیے یہ نسبتاً زیادہ عملی کردار ادا کرنے والا زمرہ ہے۔ جو کچھ اسے

ادراک کے وسیلے سے دستیاب ہوتا ہے وہ انھیں تحلیل کرتا، بکھیرتا، تہس نہس کر کے ایک نئی تخلیق کی صورت بخشتا ہے۔ اس طرح یہ ایک شکل سازانہ قوت ہے جو تجربے میں آئی ہوئی اشیا کو ترمیم و تبدل سے گزارتی اور انھیں ایک نئے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتی ہے۔ پھر اشیا اس طرح نہیں ہوتیں جیسی فطرت (یا حقیقت) میں دکھائی دیتی ہیں بلکہ وہ اس طرح ہو جاتی ہیں جیسا ذہن انھیں خیال میں لاتا یا انھیں باور کرتا ہے۔ اس عملیے کے تحت ذہن اور فطرت ایک دوسرے سے متاثر ہوتے اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں، ذہن فطرت پر اثر انداز ہو کر فطرت جیسا ہو جاتا ہے اور فطرت ذہن پر اثر انداز ہو کر ذہن جیسی ہو جاتی ہے، داخلی موضوع، خارجی شے کا اور خارجی شئے داخلی موضوع کا روپ لے لیتا ہے۔ اس طرح متخیلہ واحدیانے Unifying یا صورت گرانہ Emplastic عمل سے سروکار رکھتا ہے جو روح کے شعبوں/صلاحیتوں کو ایک واحدے میں ڈھالنے کے علاوہ ذہن کی شناخت فطرت (یا مواد) کے ساتھ اور فطرت (یا مواد) کی شناخت ذہن کے ساتھ کرتا ہے۔ اس طرح وہ صداقت جسے شاعر دریافت کرتا ہے نہ تو خود شاعر میں ہوتی ہے نہ ہی ان چیزوں میں جنھیں وہ دیکھتا ہے بلکہ ان دونوں کو یعنی ذہن اور فطرت کو ایک دوسرے کے ساتھ مربوط کر کے ان کی شناخت کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے بنیادی اور ثانوی متخیلہ میں نوع کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں ہے۔ جب ایک اپنی کارکردگی میں ڈھیلا پڑتا ہے تو دوسرا پوری قوت کے ساتھ عمل آور ہو جاتا ہے۔ اس طرح دونوں ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔

کالرج متصورہ کو تخلیقی قوت کا نام نہیں دیتا، اس کا کام صرف اشیا کو مربوط کرنا ہے۔ متصورہ ایک ادنیٰ شعبہ ہے جو جامد اور معین چیزوں سے سروکار رکھتا ہے جس کا یادداشت ہی کی طرح ایک معین طریق عمل ہے۔ جو زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہوتا ہے اور یادداشت ہی کی طرح سارا مواد قانون تلازمہ سے اخذ کرتا ہے، ذکاوت Wit اور تعقل کی خوش تدبیری سے بھی وہ لاتعلق رہتی ہے۔ اسی کے باعث ڈن Donne اور کولی Cowley جیسے شعرا نے شدید جذبوں کو بھینٹ چڑھا دیا اور ان کی شاعری جذباتی جوش آفرینی سے عاری رہی۔

اختراعی استعداد، طباعی یا طبعی رجحان یا عبقریت کو قدیم تا دور بحالی (Restoration

(Period) کے نقادوں نے بارہا موضوع بحث بنایا ہے۔ اسی طرح وٹ، فینسی اور تخیل کے تفاعل کے تعلق سے جب بھی درجہ بندی کی کوشش کی گئی ہے۔ امتیاز قائم ہونے کے بجائے چیزیں خلط ملط زیادہ ہوئی ہیں۔ مجرد قوتوں کی معیار بندی میں ان صورتوں سے بچنا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ پھر یہ کہ ان تمام صلاحیتوں کے مختلف شعبے قائم کرنے میں فلسفیانہ اور ذہنی تجربے کو بنیاد بنایا گیا اور معیار متعین کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ کالرج کو فینسی Fancy، لیاقت Talent، تخیل Imagination، صلاحیت اختراع Inventive Power یا عبقریت Genius کے تعلق سے ماضی کے تصورات میں ایک دوسرے کے ساتھ مدغم و آمیز کی صورت زیادہ نظر آئی۔ ورڈز ورتھ کا فینسی اور ایمجینیشن کا تصور بھی اندرونی تناقض سے خالی نہیں تھا۔

کالرج متخیلہ کو تخلیقی اور لیاقت Talent کو فینسی/متصورہ سے موسوم کرتا ہے جو محض ایک فریق متحد ہے۔ عبقریت Genius ایک پیدائشی جبلت ہے اور لیاقت کو حاصل کیا جاتا ہے۔ شاعر پیدائشی عبقری ہوتا ہے وہ ہوتا ہے بنتا یا بنایا نہیں جاتا۔ کالرج بائیوگرافیہ کے پندرھویں باب میں شیکسپیئر کی ایک نظم میں جن خصوصیات کو نشان زد کرتا ہے وہ اس کی عبقریت پر ملتج ہیں اور جو لیاقت سے ممتاز بھی ہیں اور جنھیں کوشش کر کے بھی حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ وہ کہتا ہے کہ جینیس درج ذیل چار طریقے سے اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔

1- موسیقانہ فرحت کا احساس؛ یہ مشتمل ہوتا ہے نظمانے Versification کی شیرینی، اس کے موضوع، انداز توافق اور خیال کے مطابق الفاظ کی متنوع موسیقی کی قوت پر۔ جسے کالرج شاعر کی باطنی روح کی موسیقی کے خارجی ظہور کا نام دیتا ہے۔

2- معروضیت؛ یعنی موضوعات کے انتخاب میں نجی رغبتوں اور خود مصنف کی صورت حالات سے بہت بعید ہونے کی صورت، جو شاعر کے اپنے محسوسات سے قطعی بے تعلقی کو ظاہر کرتی ہے۔ شاعر کا یہ عمل خدا کے عمل تخلیق کے مماثل ہے جو اس عالم موجودات میں ہوتا ہر چار طرف ہے لیکن دکھائی کہیں نہیں دیتا۔

3- متخیلہ کی ترمیم و تبدل اور شکل سازی کی قوت؛ شاعر کی خلق کردہ زندگی کی تصویریں اعتماد کے لائق نقلیں اور شعری تجربہ اس وقت بنتی ہیں جب انھیں ایک حاوی جوش آفریں

جذبے کے تحت ترمیم وتبدل سے گزارا جائے یا جذبے کے وفور کے تحت تخیلی پیکروں اور خیالات کو ان سے منسلک کیا جائے۔ زندگی میں ہم جن مشاہدات سے دوچار ہوتے ہیں وہ آپ اپنے میں زندگی سے عاری ہوتے ہیں۔ یعنی بے جان، مردہ اور سرد۔ جب شاعر کی اپنی روح انھیں انسانی اور تعقلی زندگی میں تبدیل کر دیتی ہے تو وہ یک لخت زندگی اور قوت کے طور پر ہم پر پھٹ پڑتے ہیں۔ یعنی شاعر اپنے فن میں جو تصویریں یا پیکروں کے جھرمٹ پیش کر رہا ہے ان کے تحت میں ایک حاوی خیال یا احساس کی صورت روحِ رواں کی ہونی چاہیے جو انھیں ایک واحد وژن اور جو کثرت ہے اسے ایک وحدت میں ڈھال سکے۔

4- خیال کی توانائی اور گہرائی: کالرج کا خیال ہے کہ فلسفیانہ وژن اور فلسفیانہ طریقِ فکر کے بغیر فن میں توانائی اور گہرائی پیدا نہیں ہو سکتی۔ فرد کا بہ یک وقت شاعر اور فلسفی ہونا ضروری ہے۔ شاعری میں اگر یہ صورت پیدا ہوتی ہے اور وہ محض پرزور محسوسات کے بے ساختہ اظہار کے ساتھ مخصوص نہیں ہے (جیسا کہ ورڈز ورتھ کا کہنا ہے) تو وہ نہ صرف طمانیت کی موجب ہوتی ہے بلکہ سرفراز بھی کرتی ہے۔

کالرج ایک شاعر، ایک فلسفی اور ایک نقاد کے علاوہ ڈرامہ نگار بھی تھا۔ اس کی ذہنی اور جذباتی دلچسپی کے کئی محور تھے لیکن فلسفیانہ تنقید اس کی شخصیت کی سب سے نمایاں شناخت تھی۔ انگریزی میں رومانویت کو اس نے فلسفیانہ اساس مہیا کی۔ اس کی تنقید کی ایک سطح وہ ہے جو اس کے فلسفیانہ وژن کے ساتھ مخصوص ہے، جس میں ایک خاص ترتیب، تنظیم اور استدلال کا جوہر پہلو بہ پہلو کارفرما ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جس کا تعلق اس کے وجدان کے عمل سے ہے۔ یہی وہ سرگرمی ہے جو اس کی تنقید کو دریافت سے آگے بڑھ کر انکشاف کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔ شیفٹس بری کی نظر میں دانتے، فونٹیل، لیسنگ، ڈرائڈن، ہیزلٹ، اور آرنلڈ سب ہی بڑے نقاد ہیں لیکن کالرج سب سے بڑا نقاد ہے۔ اس کے برابر اگر کوئی ہے تو وہ ارسطو اور لانجائنس ہیں۔

آرتھر سمنس Arthur Symons بائیوگرافیہ کو انگریزی تنقید میں ایک عظیم کتاب کا درجہ دیتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک وہ جدید معنیات کی سائنس کا پیش رو ہے، جس طرح گیلیلیو Galileo کے ساتھ ہم ایک نئی دنیا میں داخل ہوئے اسی طرح کالرج کے ساتھ زبان کے

مطالعے کی ایک عموی تھیوری کی دہلیز کو ہم نے پار کیا ہے۔ رینے ویلیک کالرج کو انگریزی رومانویت اور جرمنی کی ماورائیت کے درمیان رابطے کی کڑی کہتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ اسے وجودیت اور فرائڈ کی نفسیات کا پیش روقرار دیتا ہے۔

کالرج کی تنقید کئی معنوں میں گزشتہ انگریزی تنقید سے کئی قدم آگے مستقبل سازانہ حیثیت رکھتی ہے۔ اس نے ادبی مسائل کا نفسیاتی اندازِ نظر سے مطالعہ کیا۔ انگریزی تنقید میں بائیوگرافیہ لٹریریہ کو نظامِ معیار وفن کی تبدیلی Paradigm Shift کی ایک علامت کے طور پر سمجھا جاتا ہے۔ اس کے شعری تصورات میں فلسفیانہ و مابعدالطبیعیاتی رنگ کی آمیزش نے تنقید کو نئے معنی اور نئے میزان سے متعارف کرایا۔ فنی مطالعے کو ماورائیت کے اصول سے وابستہ کیا کہ اس کا دوسرا نام خود افشائی ہے۔ شعری تلفیظ پر وہ انسانی تکلّم کی بنیادوں کے حوالے سے بحث کرتا ہے۔ اس کا بنیادی مقصد تھیوری سازی ہے۔ جو شاعری اور اس کے مقصد یا متخیلہ کے تفاعل پر ایک ادبی نقاد سے زیادہ فلسفیانہ بنیاد پر بحث کرتا ہے۔

کالرج سے قبل نقادوں کا منصب فن پارے کے محاسن اور معائب کی کھوج بین تک محدود تھا یا ان کے تجزیے کا عمل ان کے چند مخصوص تصورات کا پابند تھا۔ کالرج نے فن پارے کے طرزِ وجود پر بحث کی۔ اس کی خاص توجہ کا مرکز تخلیقی عمل کا نفسیاتی کردار تھا کہ کوئی فن پارہ کیسے اپنی آخری شکل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح اس کا مقصد تخلیق کے عمل کے اصولوں کی دریافت تھا۔ تخلیق کو جانچنے کے اصول وضع کرنے کی طرف اسے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ اس طرح اس نے انسان کی فطرت کو دریافت کرنے کی کوشش کی اور انسانی روح کے ان شعبوں یا شعبے کی تلاش اس کا مقصود تھا جو اس کی تخلیق کا منبع ہے۔

کالرج کی عمر کا ایک بڑا حصہ منشیات کی نذر ہونے کی وجہ سے، وہ نظم ونسق سے عاری تھا۔ اس بدنظمی سے اس کی شاعری اور خود تنقید محفوظ نہیں رہ سکی۔ وہ یک سوئی کے ساتھ کبھی کسی کام کے لیے اپنے کو وقف نہیں کر سکا۔ اس کی 'قبلہ خان' اور Ancient Marinar جیسی مشہور نظموں پر بھی اس کی طبیعت کا یہ میلان اثر انداز ہوا۔ 'بائیوگرافیہ' میں بھی اسی باعث نظم وضبط کی کمی ہے اور یہ اسی طرح نامکمل رہ گئی جس طرح اس کی مشہور نظم 'قبلا خان' ہے۔ اس کی دوسری

اہم تصنیف Lectures on Shakespeare میں بھی اس طرح کی بے ربطی ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ باقاعدہ تحریر کی شکل میں نہیں تھے، زبانی اور فی البدیہہ دیے گئے تھے۔ اسی لیے ان میں تکرار بھی ہے اور اکثر بیانات بھی بے جوڑ سے ہیں۔ اس کی نظری اور عملی تنقید کے اعتبار سے The Anima Poetae, Mescellanies, Table-Talk اور The Letters اس کی گہری تنقیدی بصیرت کی مظہر ہیں۔ ان میں بھی وہی انتشار اور بدنظمی ہے جو دوسری تحریروں کا بھی خاصہ ہے۔ لیکن اپنی پارہ صفتی اور شکستگی کے باوجود خیال وفکر میں غیر معمولی اور پختگی اور جودت و ذکاوت کے باعث عالمی ادبی تنقید کی تاریخ میں وہ عظیم نقادوں میں سے ایک ہے۔ جس نے کئی نئے مباحث کے در کھولے اور متخیلہ کی تعریف کا تعین کیا، بہت سے پرانے بھرم توڑے، نفسیاتی بینش کو کام میں لیا، شاعری کے عمل کی باریکیوں تک پہنچنے کی سعی کی اور یہ بتایا کہ تنقید سرسری ذہنی عمل نہیں ہے۔ چیزوں میں کھب جانے والی اور باطن کو باہر نکال لانے والی بصیرت سے اگر کوئی نقاد محروم ہے تو وہ محض ایک محدود معنی میں تشریح و ترجمانی کا منصب ادا کرسکتا ہے انکشاف کے درجے تک نہیں پہنچ سکتا اور نہ ہی تخلیق کے بنیادی سروکاروں کی فہم اور انھیں دریافت کرنے کا وہ اہل ہوسکتا ہے۔

○

سائنسی مطالعے کے مؤسس

چارلس آگسٹن سینٹ بیوو(1804-1869)، ہپولٹ ٹین

سینٹ بیوو کا پورا نام چارلس آگسٹن سینٹ بیوو تھا، 1804 میں پیدا ہوا۔ اس کے والد بھی علم کے جویا تھے اور اسکالرز میں ان کا شمار رہتا تھا۔ بیوو کی پیدائش سے دو ماہ قبل ہی ان کی وفات ہوگئی۔ بیوو کو طالب علمی کے زمانے ہی سے مطالعے کا غیر معمولی شوق تھا۔ اس کے ساتھی اسے کتابوں کا کیڑا کہا کرتے تھے۔ ہمیشہ بحث و مباحثے میں پیش پیش، جماعت میں سب سے اوّل، سب سے نمایاں۔ علم کا شوقِ فراواں یکا یک ادب کی طرف مڑ گیا اور دن بہ دن ادب کی طرف اس کی رغبت بڑھتی چلی گئی۔ حتیٰ کہ میڈیکل میں داخلے کے بعد بھی ادب کے چسکے میں کوئی کمی نہیں آئی۔ 1807 میں اس کی دوستی وکٹر ہیوگو سے ہوگئی۔ جو بوجوہ بہت زیادہ قائم نہ رہ سکی۔ اسی دوران اس کے مضامین متواتر کئی جریدوں میں شائع ہوتے رہے جس کے باعث قاریوں کا ایک بڑا حلقہ اس کا گرویدہ بن گیا۔ اس کے مضامین اس کے مضطرب، نڈر اور تازہ کار ذہن کے بہترین مظہر تھے۔ 1844 میں وہ اکیڈمی

کے رکن کی حیثیت سے منتخب ہوگیا۔ اکول نارمیل اور کالج دی فرانس میں اس نے ادب کے مختلف موضوعات و مسائل پر کئی لیکچر دیے۔ مستقل سکونت کی تلاش میں اس نے جرمنی، اٹلی اور انگلستان کے سفر بھی کیے۔ واپس لوٹ کر پیرس ہی کو اس نے مستقل قیام گاہ کے طور پر ترجیح دینا مناسب سمجھا۔ جہاں 1869 میں اس کا انتقال ہوگیا۔

رومانویت کا سورج غروب ہو چکا تھا۔ تمام بڑے اور اہم رومانوی فن کار اپنا کام انیسویں صدی کے ابتدائی دو دہوں میں ہی ختم کر چکے تھے۔ ورڈزورتھ نے طویل عمر پائی تھی۔ اس کا انتقال 1850 میں ہوا لیکن 1815 سے پہلے کا زمانہ پھر اس کی زندگی میں کبھی لوٹ کر نہیں آیا۔ سینٹ بیود نے رومانویت کا عروج سے لگا ہوا زمانہ دیکھا اور رومانویت کا زوال بھی دیکھا۔ لیکن رومانویت کے بہت سے عناصر میں اُسے اب بھی کشش محسوس ہورہی تھی۔ رومانویت نے ذہنی اور تخلیقی آزادی کا جو تصور پیش کیا تھا اور انسانی جذبات ومحسوسات کو جو غیر معمولی اہمیت تفویض کی تھی، اس کا سیدھا تعلق شاعر کی ذات اور اس کی شخصیت سے تھا۔ گویا تخلیقی اظہار محض لفظی عمل نہیں ہے انسانی سائیکی اور شخصی تجربے سے بھی اس کا گہرا تعلق ہے۔ یہی وہ تصور تھا جس کی مزید توسیع کی ضرورت تھی۔ ابھی اسے تھیوری میں وضع ہونا تھا۔ سینٹ بیود نے تخلیقی اظہار کے پس پشت کارفرما مصنف کی اس شخصیت کو مرکزی اہمیت دی جسے ومزٹ اور بُروکس نے کشش آور ثروت مند Hitherland کا نام دیا ہے۔

سینٹ بیود کا دورانِ حیات 1804 تا 1869 ہے اور ٹین کی ولادت 1826 میں ہوئی۔ گویا ان کا ادبی عرصۂ حیات انیسویں صدی کے تین چوتھائی زمانوں کو محیط ہے اور یہ طویل زمانہ ادبی اعتبار سے کافی ہنگامہ خیز بھی ہے۔ فطرت پسندی، حقیقت پسندی، علامت پسندی، پری ریفائلٹس گروپ اور فن برائے تحفظ فن کی تحریک کا تعلق بھی اسی عہد سے ہے۔ ادب اور تاریخ کے گہرے رشتے کو اسی عہد میں ایک خاص معنی تفویض کیے گئے۔ سولہویں صدی سے اٹھارھویں صدی تک انگریزی ادب کی جو کتابیات مرتب کی گئیں اور ان کے بعد ڈاکٹر جانسن اور تھامس وارٹن نے جن ادبی شخصیات کے سوانح اور ان کے کارناموں کو موضوعِ بحث بنایا

تھا۔ اُن میں از خود تاریخی فہم بھی شامل ہوئی اور یہ تصور قائم ہوا کہ کسی بھی مصنف کو سمجھنے کے لیے اس کے عہد کے رسوم، مقبول کتابوں اور عصری ادب میں جاری اصولوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اگرچہ تاریخی طریق کار کی بنیادوں کو سینٹ بیوو اور ٹین نے مستحکم کیا لیکن ان سے پہلے اطالوی فلسفی وکو Vico 1688-1744 ادب و تاریخ کے گہرے رشتے کو ایک تھیوری کی شکل میں پیش کر چکا تھا۔ اس نے تاریخی تبدیلی کو ایک دائرے میں حرکت کرنے والے نامختتم سلسلۂ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے بربریت، ہیروئیت، اور معقولیت کے دور کی باری باری سے بازگردی کی دلیل پیش کی کہ تاریخ کے ہر مرحلے کے آخر میں جب شکست و ریخت کا عمل مکمل ہو جاتا ہے، تب پھر ایک نئی گردش یا سائیکل اسی انتشار کی کوکھ سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔ وکو کا خیال ہے:

> ''شاعری کی زبان، ہیروئی عہد میں استعاراتی ہوتی اور احساسی سطح پر بے حد فروغ پاتی ہے۔ ہومر کے رزمیے اس مثال کی معراج ہیں مگر یہ رزمیے کسی ایک فرد کا تخلیقی کرشمہ نہ ہو کر صدیوں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔''

وکو معقولیت کو نثر سے جوڑتا ہے کہ جیسے ہی عقلیت کا دور شروع ہوتا ہے، نثر وجود میں آجاتی ہے۔ وکو کے علاوہ ہرڈر اور ٹین نے ادبی مطالعے میں تاریخ کو بھی خاص اہمیت دی ہے۔ سینٹ بیوو نے کلاسیک کے موضوع و مسئلے پر بحث کرتے ہوئے تاریخ کے ان عوامل کو بھی بنیاد بنایا ہے جو راست یا ناراست طور پر کلاسیکیت اور رومانویت کی تشکیل میں خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ مصنف کی ذات اور شخصیت کو بنانے یا بگاڑنے میں جن اسباب کی طرف سینٹ بیوو نے اشارے کیے ہیں ان کا اطلاق مصنف کے پورے عہد اور اس کے تاریخی تناظر پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ ومزٹ اور بُرکس نے تو سینٹ بیوو کے طرزِ نقد کو تاریخی اور ظاہراً فرانس کی اس فن برائے تحفظ فن کی تحریک کے اثرات کا ممزوجہ قرار دیا ہے جس کا تعلق کانٹ کے خالص فن اور خالص حسن کے تصور سے تھا۔ اس کے مختلف لیکچرز اس کے ان ذہنی میلانات کے مظہر ہیں، جن میں کافی تنوع پایا جاتا ہے نیز جو انقلابی فکر اور گہری تنقیدی بصیرت کے حامل ہیں۔

انیسویں صدی کی تنقید کی اس معنی میں غیر معمولی اہمیت ہے کہ یہ کسی ایک ڈھرّے پر قائم نہیں رہی۔ ادب میں بھی سرعت کے ساتھ تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ کبھی ادب نے تنقید

کو متاثر کیا اور نئے معیاروں کی تدوین ہوئی اور کبھی تنقید نے ادب کو متاثر کیا اور کسی بھی رجحان کو تحریک میں بدلنے میں دیر نہیں لگی۔ بیسویں صدی کے بہت سے تنقیدی میلانات کے سرے بھی انیسویں صدی ہی میں ملتے ہیں۔ بعض میلانات ایک دوسرے کی ضد پر استوار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو قائم ہیں۔ جیسے علامتی اور جمالیاتی میلان جن کی بنیادی قدر ہیئت کے ساتھ مشروط ہے اور جنھیں کسی نہ کسی طور پر نو رومانویت سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ دوسرا میلان حقیقت پسندی اور تاریخی شعور سے متعلق ہے جس کا اصرار ادب اور زندگی کے گہرے رشتے پر ہے۔ گوئٹے کو اس کا شدید احساس تھا۔ ہیزلٹ ادب اور سوسائٹی کے ربط کو اٹوٹ کہتا ہے۔ تیسری شق نقاد سے نفسیاتی بینش کا مطالبہ کرتی ہے۔ جو مصنف کے ذہن کی سراغ رسانی کے لیے ایک شرط کا درجہ رکھتی ہے۔ سینٹ بیوو اور ٹین دونوں کے عمل نقد میں نفسیاتی بینش کارفرما ہے۔ شخصیت اور سوانح کے کسی بھی مطالعے کو نفسیاتی طریق رسائی کے بغیر مکمل نہیں کہا جاسکتا۔

سینٹ بیوو کو اپنے تعلیم کے دنوں ہی سے مطالعے کا غیر معمولی شوق وشغف تھا۔ اس نے بہت جلد ادب کو اپنا روزمرّہ بنالیا۔ 'گلوب' نام کی ادبی انجمن کی رکنیت اختیار کرنے کے بعد اس نے خود کو لکھنے کے کام کے لیے وقف کردیا۔ یہ وہ دور تھا جب رومانویت کے آثار میں بھی نئی نسلوں کو کشش محسوس ہوتی تھی۔ کیونکہ رومانویت، ذہنی اور تخلیقی آزادی کا اعلامیہ تھی۔ سینٹ بیوو کی انقلابی روح بھی رومانویت سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ فن، ادب اور سیاست میں اس کا ایقان اور اس کی ترجیح رومانویوں ہی کی طرح آزادی پر تھی۔ ان نقادوں سے وہ ہمیشہ شاکی رہا کرتا تھا جو سخت گیرانہ احتسابی عمل کو تنقید و تفہیم کا نام دیا کرتے ہیں۔ تنقید کا کام مذمت و ملامت، حرف گیری و خردہ گیری نہیں ہے اور نہ ہی اخلاق وعقیدے کی تبلیغ و اصلاح اس کے منصب میں شامل ہے۔ تنقید اپنی بہترین صورت میں تفہیم کا عمل ہے۔ نقاد کا کام تخلیق کی گرہوں اور بندوں کو کھولنا اور رہ نمائی کرنا ہے۔ اسے قاری کی دشواریوں کو دور کرنے میں مدد کرنا چاہیے۔ وہ رائیں جن میں فوری پن ہوتا ہے اور جو گہری توجہ کی بنیاد پر قائم نہیں ہوتیں عموماً گم رہی کا باعث ہوتی ہیں۔ تنقید آہستہ روی کے ساتھ رسائی حاصل کرنے کا عمل ہے اور

جو نقاد سے باریک بینی کے ساتھ افہام و تفہیم کا تقاضہ کرتی ہے۔ پہلے دور کی تنقید میں سینٹ بیود کا اندازِ نظر نہ صرف تاثریت کے ساتھ مربوط ہے بلکہ اس کی زبان بھی تخلیقی اور استعاراتی نوعیت کی ہے۔ عمر، مطالعے اور تجربے کے ساتھ جوں جوں اس میں پختگی آتی گئی اس کا جھکاؤ کلاسیک کی طرف ہونے لگا۔ رومانویت سے اس کی وابستگی محض قصۂ پارینہ ہو کر رہ گئی۔

سینٹ بیو سائنس کا طالب علم تھا اور اس نے باقاعدہ طب کی تعلیم پائی تھی۔ اس لیے وہ اپنے عہد میں سائنسی اور تکنیکی فتوحات سے بھی متاثر ہوا۔ جذبے کے بجائے تعقل میں اس کی دلچسپی زیادہ ہونے لگی۔ موہوم خواب سراؤں سے نکل کر حقائق کی وہ دنیا اسے اپنی طرف کھینچنے لگی جس کا تعلق نت نئی سائنسی دریافتوں سے تھا۔ افہام و تفہیم کے عمل میں بھی وہ ایسے منظم طریق کار کو متعارف کرانا چاہتا تھا جس کی بنیاد سائنسی غور و فکر پر ہو۔ اس کا کہنا تھا کہ میرا مقصد صداقت کی دریافت ہے اور اس مقصد کی تحصیل صرف اور صرف معروضی اور منصفانہ نقطہ نظر سے کی جا سکتی ہے۔ اس معنی میں وِکو کے بعد سینٹ بیو وہی ہے جو معروضیت اور سائنسی فہم و ادراک پر زور دے کر تنقید کو کوئی نظریہ دینے کا آرزومند ہے۔ ادب کے مطالعے میں یہ ایک منظم کوشش تھی جس کا مقصد ہی تھیوری سازی اور اس کا اطلاق تھا۔ سینٹ بیو د صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ:

> ''میں تجزیہ کار ہوں، میں ماہر نباتات ہوں، میں مطالعۂ فطرت کے ماہر کے طور پر ذہن کو جانچتا ہوں۔ میرا مقصد ادب کی فطری تاریخ مرتب کرنا ہے۔''

سائنسی طریق مطالعہ نے اس میں غیر جذباتی رویے کی پرداخت کی۔ اس میں وسیع الذہنی اور وسیع النظری پیدا ہوئی۔ اس کا زور کھلے دماغ سے چیزوں کو سمجھنے اور سمجھانے پر تھا۔ وہ نقاد اسے ناپسند تھے جو سخت قسم کی درجہ بندی کی طرف مائل تھے اور وہ وہی دیکھنا چاہتے تھے جس کا خاکہ پہلے ہی سے ان کے ذہن میں ہوا کرتا ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ ''ہماری انیسویں صدی، جیسا کہ یہ اٹھارھویں صدی سے بے حد مختلف ہے، کٹر عصبیت زدگی کو مسترد کرتی ہے۔ وہ نظریہ فراہم کرنے سے گریز کرتی ہے اور کسی نتیجے پر پہنچنے میں جلد بازی کا مظاہرہ نہیں کرتی۔''

سائنسی ادراک نے سینٹ بیود کو زندگی کی نئی فہم اور چیزوں کو سمجھنے اور پرکھنے کا ایک نیا

اندازِ نظر مہیا کیا۔ اس نے زندگی اور ادب کے گہرے رشتے کی معنویت کو سمجھا۔ یہی وہ تصور ہے جس نے انسان/ آدمی اور اس کی ذات و شخصیت کی تفہیم کی طرف اسے متوجہ کیا کہ ادبی فن پارہ جس مصنف کا خلق کردہ ہے۔ اگر اس کے شخصی کوائف اور ذہنی پس منظر کی جستجو نقاد کے منصب میں شامل ہے تو اس کا تجزیہ زیادہ اعتبار انگیز ہوگا۔ مصنف کی اپنی تصنیف اس کی شخصیت کا اظہار ہوتی ہے۔ وہ اپنی شخصیت کو نظرانداز کرنا بھی چاہے تو بھی یہ اس کی قدرت میں نہیں ہوتا۔ تخلیقی اظہار میں شخصیت ایک عکس نہیں بلکہ ایک قوت کی طرح ظہور پا کر خود کو منوا لیتی ہے اس لیے کسی بھی ادبی فن پارے کے مطالعے سے پہلے مصنف کی شخصیت کا مطالعہ تنقید کرنے والے کا اولین مقصد ہونا چاہیے۔

سینٹ بیو نے مصنف کی شخصیت ہی کو مرکز میں نہیں رکھا۔ اس کے لیے پورا آدمی ایک مکمل معنی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''میں راست ادبی تخلیق سے لطف اندوز ہو سکتا ہوں، لیکن میرے لیے یہ دشوار ہے کہ اس تخلیق کا محاکمہ خود آدمی (یعنی جسے اس نے تصنیف کیا ہے) کو نظرانداز کر کے کروں۔ میں بلا جھجک یہ کہتا ہوں کہ جیسا درخت ہوگا ویسا ہی اس کا پھل ہوگا۔ اس طرح کا ادبی مطالعہ فطری طور پر اس کے اخلاق کے مطالعے کی طرف رجوع کرے گا۔'' وہ آگے چل کر یہ بھی کہتا ہے کہ ''کوئی مصنف کے بارے میں کئی قسم کے سوال کر سکتا ہے اور ہمیں ان کے جواب بھی دینے پڑتے ہیں۔ ان سوالات کے بعد ہی ان مسائل کی نوعیت کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے جو درپیش ہیں۔ مثلاً یہ کہ:

- مصنف نے مذہب کے بارے میں کیا تصور قائم کیا تھا؟
- فطرت کے بارے میں اس کے غور وفکر کی نوعیت کیا تھی؟
- عورتوں سے اس نے کس قسم کا ربط وضبط رکھا تھا؟
- روپے پیسے کے معاملے میں اس کا نظریہ کیا تھا؟
- کیا وہ غریب تھا؟
- اس نے کن اصولوں پر اپنے طرزِ زندگی کا تعین کیا تھا؟
- اس کے روزمرہ کے معمولات کیا تھے؟

- اس میں کوئی خاص عیب یا برائی کیا تھی؟ اور یہ کہ اس کی حاوی کم زوریاں کیا تھیں؟

سینٹ بیوو کہتا ہے کہ ہر آدمی نیکی و بدی کا مجموعہ ہے۔ بعض برائیاں ایسی ہوتی ہیں جو اس کی پوری شخصیت کو ایک خاص خاص سانچے میں ڈھال دیتی ہیں اور پھر وہ ان عادات سے تا زندگی چھٹکارا نہیں پا سکتا۔ سینٹ بیوو کی نظر میں یہ سارے سوالات مصنف کے بارے میں ایک خاص رائے قائم کرنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ ہم پھر بہتر طور پر اس تصنیف کے مطالعے کو کوئی خاص معنی مہیا کر سکتے ہیں۔ سینٹ بیوو کی نظر میں مصنف کی شخصیت کے نمایاں مظاہر سے ربط دے کر ہی اس کی تصنیف اور اس کے دیگر ادبی کارناموں کی تحسین کی جانی چاہیے۔ آگے چل کر وہ پھر ان بنیادی امور کی طرف آتا ہے کہ مصنف کی شخصیت کو کلی طور پر سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ:

- وہ کہاں پیدا ہوا تھا؟
- وہ کس سماجی ماحول میں پروان چڑھا؟
- کیوں سماجی قوتیں انسانی کردار کو ایک خاص سمت کی طرف تشکیل دیتی ہیں؟

اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ تاریخی عوامل سوسائٹی کی تشکیل کرتے ہیں اور سوسائٹی مصنف کے کردار پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس لیے مصنف کے معاصر عہد کی سماجی قوتوں اور اس ملک کا مطالعہ بھی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس میں اس نے عمر عزیز کا ایک بڑا حصہ گزارا ہے اور ادب تخلیق کیا ہے۔ اس سلسلے میں میک کلنٹوک MacClintock سینٹ بیوو کے تصورات کا خلاصہ ان لفظوں میں بیان کرتا ہے ''ایک سائنسی نقاد ہونے کے ناطے مصنف کی نسل، اس کے آبائی وطن، اس کے دور، اس کے خاندان، اس کی تعلیم اور ابتدائی ماحول، اس کے مراسم، اس کی پہلی کامیابی، اس کا پہلی بار ٹوٹنے بکھرنے کا ثانیہ، اس کی جسمانی اور ذہنی خصوصیات، خصوصاً اس کی کم زوریوں کا مطالعہ اس کے منصب میں شامل ہے'' وہ یہ بھی کہتا ہے کہ سائنسی مطالعے کے تحت اس کے مقلدین اور شاگردوں، اس کے دوستوں اور دشمنوں کا پتہ لگانے کے بعد ہی اس کے بارے میں کوئی رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

سینٹ بیوو ادبی مطالعے میں معروضیت کا اس حد تک قایل ہے کہ نقاد کی تخلیقی حِس بھی

اسے ناقابلِ قبول ہے۔ تنقید کے ذمہ دارانہ عمل سے عہدہ برآ ہونے کے لیے نقاد کا نہ صرف غیر جذباتی ہونا ضروری ہے بلکہ اس کی شخصیت کا غیر تخلیقی ہونا بھی ضروری ہے۔ ایک فن کار اپنے عملِ نقد میں ان تعصبات سے پہلو نہیں بچا سکتا ہے جو اس کے نجی عقائد و نظریات کی بنیاد پر قائم ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''سانت بیو کے نزدیک تنقید کی پہلی منزل ہر چیز کو سمجھنے کی کوشش سے حاصل ہونے والی مسرت ہے۔ وہ مسرت جو بنی نوعِ انسان کی رنگارنگی کے مطالعے سے حاصل ہوتی ہے۔ خواہ آپ اس سے اختلاف ہی کیوں نہ کریں۔ اس رنگارنگی کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم غیر جانبدار ہو جائیں۔ اپنی ذات سے بلند اور بے نیاز ہو جائیں۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میں خود کو خود سے الگ کر لیتا ہوں۔'' سانت بیو کہتا ہے کہ نقاد کو متشدد و متعصب نہیں ہونا چاہیے۔ اس میں قوت برداشت ہونی چاہیے۔ تنقید دراصل برداشت کا ایک طریقہ ہے۔ شاعر اور نقاد میں فرق یہ ہے کہ شاعر صرف اپنے انداز اور اپنی انفرادیت ہی کو سمجھتا ہے اور صرف اسی معیار سے دیکھتا ہے اور یہی وہ بات ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ نقاد نہیں ہے...... نقاد کے لیے بہتر یہ ہے کہ اس میں سرے سے کوئی فن کارانہ خصوصیت ہی نہ ہو۔ اس لیے کہ اس طرح وہ اپنے فیصلے اپنی رائے میں اپنے عقائد کو شامل کر کے جانبدار بن جائے گا۔''

سینٹ بیوو سے قبل رومانویت کا مطالعہ کلاسیکیت کی ضد کی طور پر کیے جانے کی ایک روایت قائم ہو چکی تھی۔ نوکلاسیکی عہد یعنی اٹھارھویں صدی یا اس سے قبل قدیم اور جدید کی اصطلاحیں مروّج تھیں۔ قدیم کے معنی تمام قدما کے تھے اور کلاسیکیت کے معنی ان منتخب فن کاروں کے تھے جو اپنی غیر معمولی تخلیقی اور فنی خصوصیات کے باعث دوسروں سے ممتاز، منفرد، مکمل اور ایک ایسی روایت کے بنیاد گر ہیں جو دائمی سرچشمۂ فکر و فن کا حکم رکھتی ہے۔ جرمن نقادوں کے نزدیک کلاسیکی فن اپنی بلا واسطگی، معروضیت اور فطرت کے ساتھ خوش گوار عموی اور بے تکلفانہ ہم رشتگی سے پہچانا جاتا ہے اور رومانوی (یا جدید) فن فطرت کے بارے میں ایک

پیچیدہ تصور رکھنے اور کئی اعتبار سے کسی قدر ناخوش گوار جذباتی کیفیت اور داخلیت جیسے میلان سے اپنی شناخت قائم کرتا ہے۔ فریڈرک شلر کا کہنا ہے کہ رومانوی فن کی خوبی اس کا حسن ہے اور کلاسیکی فن کی خوبی اس کی 'توانائی' ہے۔ کلاسیکی آفاقی اور مثالی ہیں، رومانوی انفرادی اور اپنے خاص کردار کے حامل کلاسیک پاسٹک کی مانند ہیں (جیسے مجسمہ سازی) محدود، مطہر صاف شفاف، رومانوی تصویر کار (جیسے مصوری) لامحدود، کھلے ہوئے، امتزاجی۔ سینٹ بیو، گوئٹے اور ایلیٹ کے تصورات میں بھی تقابل وتفہیم کی کم وبیش یہی صورت ملتی ہے۔ ان تینوں کے یہاں کلاسیک کا ایک بلند کوش تصور ہے جو صرف اور صرف اسی کے ساتھ وابستہ ہے۔ گوئٹے کی رائے میں عدم توازن کی کیفیت ہے۔ سینٹ بیو نے رومانویت کے بارے میں ایک محفوظ رائے قائم کی۔ اس کا مسئلہ محض 'کلاسیک' کے اس مفہوم سے آگاہ کرنا تھا جو اس کے ذہن میں جاگزیں تھا۔ ایک جگہ وہ گوئٹے کی درج ذیل رائے کا بھی حوالہ دیتا ہے لیکن اس کے بارے میں اپنی کوئی رائے قائم نہیں کرتا بلکہ محض 'کلاسیکیت' کی تعریف ہی پر اکتفا کرتا ہے۔ گوئٹے کا کہنا ہے کہ:

> ''میں کلاسیک کو صحت مندی اور رومانوی کو بیماری (کی علامت) کہتا ہوں۔ اس معنی میں Nibelungenlied ایسا ہی کلاسیک ہے جیسا کہ Illiad کیونکہ دونوں ہی پُر جوش اور تندرست وتوانا ہیں۔ جدید عہد میں کئی ادبی کارنامے رومانوی (نوعیت کے) ہیں، اس لیے نہیں کہ وہ نئے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ کم زور، مریضانہ اور بیمار ہیں؛ اور قدیم زمانے کے کارنامے کلاسیک ہیں، اس وجہ سے نہیں کہ وہ پرانے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ توانا، تازہ کار اور صحت مند ہیں۔''

گوئٹے یہ بھی کہتا ہے کہ میں اپنے مطالعے میں معروضیت کا پاس رکھتا ہوں اور اسی حوالے سے کلاسیک کے بارے میں میرا موقف واضح ہے اور شلر Schiller داخلی ہے اس لیے رومانویت کے بارے میں وہ مثبت تصور رکھتا ہے۔ ہم دونوں نے ہی رومانویت/ رومانوی، کلاسیکیت/ کلاسیکی کو موضوع بحث بنایا تھا ورنہ پچاس برس پہلے تک کسی نے اسے ادبی مسئلہ نہیں

بنایا تھا۔ سینٹ بیود پہلے دور میں رومانوی اندازِ نظر رکھتا تھا بعد ازاں کلاسیک کو نہ صرف بہ نظر استحسان دیکھنے لگا بلکہ اس کا طرف دار ہوگیا۔ اس کا مضمون 'کلاسیک کیا ہے؟' کلاسیکیت اور کلاسیکی ادب وفن کے تعلق سے رائے قائم کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ یہی وہ مضمون ہے جس کی گونج ایلیٹ کے معرکتہ الآرا مضمون 'کلاسیک کیا ہے؟' میں ملتی ہے۔ سینٹ بیود کا یہ مضمون اس معنی میں بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس نے نہ صرف یہ کہ اپنی ذاتی ترجیح وتعصب سے بلند ہوکر کلاسیک کو سمجھنے اور اس کے بارے میں رائے قائم کرنے کی سعی کی بلکہ اس لیے بھی کہ وہ اس کے تصورِ ادب وفن کا مظہر ہے اس کا کہنا ہے کہ:

> ''صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسیک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہن انسانی کو ترقی دے کر آگے بڑھایا ہو۔ جس نے اسے مالا مال کیا ہو، جس نے فکری سرمایے میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس نے انسان کے اندر دائمی جوش وجذبہ پیدا کیا ہو۔ جس نے اپنی فکر، مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعے ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن اور لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں 'سب کے لیے ہو' اور 'سب سے مخاطب ہو' جس کا طرزِ ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے جس کا انداز ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو۔ جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہوگئے ہوں۔ جس کے طرزِ ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اسے اپنا طرزِ ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔'' (ترجمہ: جمیل جالبی)

اگرچہ سینٹ بیود اپنے تنقیدی عمل میں آدمی/شخصیت کو مرکز میں رکھتا ہے۔ لیکن محولہ بالا اقتباس اس کے اس ذہن اور میلان کا مظہر ہے جس کے نزدیک 'طرزِ نگارش' کا درجہ ترجیحی ہے۔ وہ مولیئر کو کلاسیک کی مثال بناتے ہوئے بھی یہی کہتا ہے کہ ''مولیئر اتنا عظیم ہے کہ وہ ہر دفعہ ایک نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔'' سینٹ بیود پوپ کو بھی یہ کہہ کر کلاسیکی درجہ تفویض کرتا ہے کہ ''عظیم ترین مصنفین کے بعد غالباً یہ (یعنی

پوپ اور اس کے معاصر مقلدین) جیسے مصنفین ہیں جن کی تخلیقات سے زندگی کی دلکشی میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جو خود ایسے کلاسیکل دور میں زندہ تھے جب تخلیق کا انتہائی سازگار ماحول موجود تھا، بیو نے پوپ کو کلاسیکل قرار دیتے ہوئے اسے ممتاز درجہ دینے کی سعی کی ہے۔ جب کہ کم از کم وہ اس درجے کا کبھی اہل نہیں رہا۔ تاہم یہ اقتباس بیو کے 'تصورِ ماحول' کی بہتر ترجمانی کرتا ہے۔ پھر بھی اس کا موقف یہ ہے کہ ناموافق ماحول میں بھی 'عظیم انسان' اپنی راہ نکالنے کے اہل ہوتے ہیں جیسے دانتے، شیکسپیئر اور ملٹن تھے۔ سینٹ بیو کلاسیک پر گفتگو کرتے کرتے ان باطل اور نام نہاد کلاسیکیوں کے اصل چہرے طشت از بام کرتا ہے جو اپنے عہد میں بوجوہ اتنی شہرت پالیتے ہیں کہ لوگ انھیں کلاسیک سمجھنے لگتے ہیں بلکہ وہ خود بھی اس اسم صفت کے دعوے دار ہوتے ہیں۔ اردو کے ادبی منظرنامے پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ سینٹ بیو واضح لفظوں میں یہ بات کہتا ہے کہ ''اگر کوئی مصنف اپنے زمانۂ حیات میں خود اپنے معاصروں کی نظر میں کلاسیک ہوجائے تو یہ بات یقینی ہے کہ آنے والے دور میں وہ اپنی یہ حیثیت برقرار نہ رکھ سکے گا۔ ایسے کتنے ہی کلاسیک ہیں جو ذرا دیر کو ابھرتے ہیں اور پھر نظروں سے غایب ہوجاتے ہیں۔ یہ وہ مصنفین ہیں جن کے پاس رنگ تو ہیں لیکن یہ رنگ ایسے ہیں جو جلد اڑ جاتے ہیں۔ اب کلاسیک کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیک وہ ہے جو لافانی ہو اور ہمیشہ زندہ رہے۔ اب ایسے میں ہومر کو سب سے پہلے جگہ ملنی چاہیے اور اس کے پیچھے جلوس کی شکل میں مشرق کے وہ تین عظیم دانش ور ہونے چاہئیں جنھوں نے تین عظیم رزمیے لکھے اور جنھیں آج تک نظرانداز کیا جاتا رہا ہے۔ یہ تین عظیم شاعر والمیکی، ویاس اور فردوسی ہیں۔'' (ترجمہ: جمیل جالبی) ظاہر ہے سینٹ بیو نے یہاں بھی جو درجہ بندی کی ہے وہ اس معنی میں یک طرفہ ہے کہ ہومر کو اس نے مشرق کے عظیم شعرا کے بعد رکھا ہے جب کہ ہومر ان شعرا کے مقابلے میں بہت پیچھے ہے۔ ان کے ساتھ اگر کوئی اور نام شامل کیے جائیں تو وہ یقیناً رومی، غالب اور اقبال ہیں جنھیں لافانی اور ہمیشہ زندہ رہنے والا قرار دیا جاسکتا ہے۔

ٹین، سینٹ بیو کا شاگرد تھا۔ دونوں کا طریقِ عمل سائنسی اور استدلالی ہے۔ اپنے اصولوں کو متعین کرنے اور ان کا اطلاق کرنے میں دونوں معروضی اندازِ نظر کو بروئے کار لاتے

ہیں۔ کسی فن کار کا محض اسلوب نگارش، لفظوں کے انتخاب اور استعمال کے کچھ خاص طریقے جن سے اس کی انفرادیت کی پہچان قائم ہوتی ہے بہت دیر تک اپنے اعتبار کی ساکھ کو برقرار نہیں رکھ سکتے۔ سینٹ بیو طرز ادا کو خاص درجہ دینے کے باوجود مصنف کی شخصیت اور اس کے گرداگرد ماحول کی قدر کو اوّل درجے پر رکھتا ہے۔ ادب اور زندگی اور ادب اور سوسائٹی کس طور پر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور کوئی تخلیقی فن پارہ کیونکر بلند مرتبہ حاصل کرتا ہے۔ اس قسم کے سوالات پر سینٹ بیو نے بڑی تفصیل کے ساتھ اپنی دلیل قائم کی ہے۔

سینٹ بیو کے بعد اس کے موقف کی مزید توسیع ٹین کے ذریعے عمل میں آتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ گوناگوں سماجی قوتیں کس طور پر ادب یا ادیب کے ذہن پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ ٹین کا سارا زور ادب اور ادب کی تاریخ کے سائنسی مطالعے پر تھا۔ ادب وسیع تر سطح پر ماحول اور سماجی قوتوں کی پیداوار ہوتا ہے۔ ان قوتوں کو دریافت کرنا ہی نقاد کا کام ہے۔ ٹین ایک تھیوری ساز تھا اس کے نزدیک ادبی مطالعے کے لیے تین امور ناگزیر ہیں:

1- نسل Race

2- ماحول Milieu

3- لمحۂ تخلیق وتصنیف Moment

پہلی شق سے اس کی مراد اس کے خاندان اور سلسلۂ نسل ونسب کا مطالعہ جس میں قومی کردار ومزاج بھی شامل ہے۔ آدمی اپنی کچھ خاص جسمانی اور ذہنی خصوصیات لے کر پیدا ہوتا ہے۔ گویا یہ اس کے خون میں سرایت پذیر ہوتی ہیں جو اس کے مخصوص مزاج اور عادات واطوار کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ یہی چیز وسیع تر سطح پر کسی قوم کے مذاق ومزاج کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ ہندوستان اور چین یا افریقہ اور یوروپ کے عوام الناس کے رنگ اور جسمانی ساختوں کے علاوہ ان کے جبلی عادات ومیلانات میں بھی واضح طور پر ایک دوسرے سے اسی بنیاد پر اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض جغرافیائی وحدتوں میں وہاں کے باشندوں کے نزدیک مذہبی احکامات کے مقابلہ میں مقامی رسومات وروایات کے زائدہ معیار زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ جو ان کے طرز ہائے زیست اور رویوں کے تعین میں محسوس وغیر محسوس طور پر اپنا اثر دکھاتے ہیں۔

اس معنی میں نقاد کے لیے مصنف کے وطن کی تہذیب وثقافت کا علم بھی نہایت ضروری ہے۔

دوسری شق عمومی سماجی ماحول سے عبارت ہے۔ نقاد کو مصنف کے اس گرد و پیش کی سماجی زندگی اور ماحول سے پوری طرح واقفیت ہونی چاہیے جس میں وہ پروان چڑھا ہے۔ انسانی زندگی کے ڈھرّے کو بدلنے، اسے بنانے اور بگاڑنے میں داخلی اجبار کے مقابلے میں باہر کے جبر کا زیادہ ہاتھ ہوتا ہے۔ ماحول ایک قوت بھی ہے اور جبر بھی۔ جو کبھی زنجیر پا بن جاتا ہے اور کبھی آسیب۔ کبھی سازگار تو کبھی ناسازگار۔ یہ صورت حالات مصنف کی تحریروں پر اکثر غیر شعوری اور غیر محسوس طور پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس صورتِ حال کی تشکیل میں تاریخی، سیاسی اور اقتصادی اجبار کا خاص حصہ ہوتا ہے۔ نقاد جب تک مقدرات کی سمتوں کو بدلنے والی ان قوتوں کا علم نہیں رکھتا، اپنے مطالعے کو صحیح سمت بھی نہیں دے سکتا۔ کبھی یہ قوتیں اجتماعی زندگیوں کو الٹ پلٹ دیتی ہیں۔ مصنف بھی ان میں سے ایک ہوتا ہے جو عام انسانوں کا نسبت زیادہ سریع الحس ہوتا ہے۔ نقاد اس صورتِ حال کے اثر کی نوعیت کا اس کی تحریروں میں مطالعہ کرتا اور اس کی قدر کا تعین کرتا ہے۔

تیسری شق کا تعلق مصنف کے عہد اور عصر سے ہے جس میں اس نے ادب تخلیق کیا ہے۔ ہر عہد کا اپنا ایک اقداری نظام ہوتا ہے۔ انسانی اقدار ہمیشہ کے لیے قائم نہیں ہو جاتیں اور نہ وہ ہمیشہ کے لیے مستقل اور محفوظ ہوتی ہیں۔ ان میں ہمیشہ ٹوٹ پھوٹ ہوتی رہتی ہے۔ اسی لیے کسی ایک عہد کی اخلاقیات دوسرے عہد کی اخلاقیات سے میل نہیں کھاتی۔ جیسے ہمارے یہاں آزادی سے قبل کی سماجی، تہذیبی اور اخلاقی اقدار اور موجودہ زمانوں کے اقدار، رویوں اور اسالیب زندگی میں غیر معمولی بعد پایا جاتا ہے۔ موجودہ عہد میں برقیاتی ذرائع ابلاغ کے بے محابا فروغ اور بازار کاری نے انسانی انداز ہائے نظر کی کایا پلٹ کر دی ہے۔ کوئی قدر، کوئی روایت اور کوئی اصول محفوظ ہے نہ دائمی۔ دائمیت کی جگہ عارضیت نے لے لی ہے۔ ہر چیز قابلِ فروخت ہے اس میں نظریہ، خیال اور لفظ بھی شامل ہیں۔ موجودہ عہد کی تخلیقات میں یہ صورت حال کس طور پر اثر دکھا رہی ہے؟ ادبی مطالعے کا یہ ایک انتہائی دلچسپ موضوع ہے۔ اس صورت حال یا عصری منظرنامے کی پیچیدگیوں اور باریکیوں پر غور وفکر کے بغیر تنقید اپنے حقیقی

منصب سے عہد برآ نہیں ہوسکتی۔ ٹین کہتا ہے کہ ہر دور میں آئیڈیل آدمی اور اس کا تصور بدلتا رہتا ہے۔ ہر دور اپنے ساتھ کوئی نیا تصور لے کر وارد ہوتا ہے۔ خیالات و تصورات بدلتے ہیں۔ میدانِ عمل بدلتے ہیں۔ سماجی قوتوں اور لمحۂ تخلیق Moment کی صحیح فہم ہی فن پارے کی صحیح معنی کشائی اور ادب کی سچی روح کی تحسین کرسکتی ہے۔ اس طرح کی فہم ہی میر کے 'کارگہ شیشہ گری' کے استعارے اور غالب کے 'پیچ و تاب دل نصیبِ خاطر آگاہ' کے بین السطور معنی کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے۔ نظیر نے زندگی کو کیوں ایک تماشے کے طور پر دیکھا اور اقبال کے کلام میں شیطان ایک پراعتماد کردار کے طور پر کیوں خلق ہوا ہے؟

ادبی تنقید کی تاریخ میں تنقید کے صحیح تصور کی پہلی اینٹ کالرج نے رکھی تھی۔ لیکن اس نے تخلیق کے عمل میں کارفرما عوامل کو موضوع بحث بناتے ہوئے فلسفیانہ اور نفسیاتی بینش سے زیادہ کام لیا تھا۔ اس کے تصورات میں تجرید کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ ادب اور زندگی کے گہرے رشتے کی اس کے نزدیک کوئی خاص اہمیت نہ تھی۔ وِکو، سینٹ بیوو، ہرڈر Herder اور ٹین نے ادب اور سماج کے مابین روابط اور ان کی نوعیتوں کی طرف توجہ دلائی اور یہ بھی بتایا کہ تاریخ، دور، نسل، قوم، خاندان اور شخصیت کا ادبی تخلیق کے عمل میں کیا کردار ہوتا ہے اور ایک نقاد کے لیے کسی فن پارے کی تفہیم کے وقت ان امور کا مطالعہ کیوں کر ضروری ہے۔ گویا ادبی تفہیم ایک ہمہ پہلوئی مطالعے کا تقاضہ کرتی ہے۔ ادبی تنقید کی تاریخ میں سینٹ بیوو اور ٹین کی اسی معنی میں غیر معمولی قدر و قیمت ہے کہ انھوں نے پہلی بار ادبی مطالعے کو محض ادبی اقدار کے مطالعے کے محدود میدان سے نکال کر ان غیر ادبی اقدار کے مطالعے کے لامحدود میدان کی طرف منتقل کردیا جس کے جلو میں امکانات کی ایک نئی دنیا آباد تھی۔

سینٹ بیوو اور ٹین کو جو ادبی پس منظر ملا تھا اس میں رومانویوں کے وہ تصورات اب بھی اپنا اثر دکھا رہے تھے جن میں روایت اور بالخصوص اپنے قریبی پیش رووں کی محدود قسم کی کلاسیکیت کے خلاف باغیانہ رویے کی خاص اہمیت تھی۔ سائنس ایک مشن کے طور پر تعقل اور تجربے کو زندگی کا سب سے موثر و مفید اصول ثابت کرنے پر تلی ہوئی تھی اور ادب کا ایمان اب بھی جذبے، احساس، وجدان اور شخصیت کے اظہار پر تھا۔ رومانویت ایک تحریک کے طور پر ختم

ہو چکی تھی لیکن اس نے جس انکار کی روایت کو بنیاد بنایا تھا اور ذہن و ضمیر کی آزادی کے تصور کو تفوق بخشا تھا، اس کے آثار اب بھی باقی تھے بلکہ ان میں پہلے سے زیادہ شدت تھی۔ پہلے دور کے سینٹ بیوو کا ذہنی میلان رومانویت کی طرف تھا۔ رومانویت نے شاعری کو جذبے کا اظہار کہہ کر اس نفسیاتی نظریے ہی کو ہوا دی تھی جس کا مسئلہ نفسِ انسانی کی پیچیدگیوں اور اس کے کرداریات کا مطالعہ ہے اور جس کے لیے انسانی جذبوں اور محسوسات کی قدر اور اس کی تفہیم اولیت رکھتی ہے۔ رومانویوں نے تخلیقی ذہن کی طرف توجہ دلا کر تنقید کا ایک نیا باب کھول دیا تھا۔ تنقید میں سینٹ بیوو کے مرتبے کو سب سے بڑی سند ایلیٹ یہ کہہ کر دیتا ہے کہ "جدید تنقید کا آغاز سینٹ بیوو سے ہوتا ہے۔"

سینٹ بیوو کا اصرار خصوصاً دو چیزوں پر تھا۔ معروضیت اور شخصیت، معروضیت کا سبق اس نے سائنس سے سیکھا تھا۔ ذاتی پسند و ناپسند، عجلت پسندانہ تفہیمی رویے، تنقید نگار کے اپنے نظریوں یا نظریۂ فن اور ان کے اطلاق کے خلاف وہ تنقید نگار کو ایک ایسی ہستی کے طور پر دیکھنا چاہتا ہے جس میں تحمل، صبر اور لاتعلقی کے ساتھ چیزوں کو سمجھنے اور انھیں مناسب مہلت دینے کی صلاحیت ہو۔ سینٹ بیوو کی تاکید شخصیت فہمی کے ساتھ مصنف کے گرداگرد ماحول اور تاریخی عوامل کے مطالعے پر بھی ہے۔ وہ تاریخ کی اضافیت کا قایل تھا اور اسی نسبت سے انسانی ذہن کو بھی وہ تغیر پذیر سمجھتا ہے۔ جو ہمیشہ باہر کی تبدیلیوں سے متاثر ہوتا اور تبدیل ہوتا ہے۔ وہ نقاد سے صحیح محاکے کا مطالبہ کرتا ہے، کیونکہ وہ تنقید جو متنوع آرا کے درمیان جھولتی رہتی ہے اور صرف ترجمانی کا حق ادا کرتی ہے تنقید کے بنیادی تفاعل کو جھٹلاتی ہے۔ نقاد کو دوٹوک ہو کر حسن و قبح کی نشاندہی کرنی چاہیے۔ اسے اپنے منصفانہ منصب کو سمجھنا چاہیے کیونکہ ذوق کی جلا کاری اور روایت کی صحیح فہم سے دوسروں کو روشناس کرانا بھی اس کے منصب میں شامل ہے۔

ٹین نے سینٹ بیوو کی اس روایت ہی کی توسیع کی کہ ادب کا سائنسی بنیادوں پر مطالعہ ہی تنقید کا صحیح منصب ہے۔ وہ نسل، ماحول اور لمحۂ تخلیق یا مصنف کے دور کا تصور مہیا کر کے نقاد کو ادبی مطالعے کی ایک نئی تھیوری سے متعارف کراتا ہے۔ طریقِ عمل میں اس کا اصرار سینٹ بیوو ہی کی طرح غیر جذباتیت اور معروضیت پر ہے۔ سجاد باقر رضوی نے ٹین کے اس تصور کی

وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''کسی قوم کی ادبی تاریخ دوسری قوموں کی ادبی تاریخ سے مختلف یوں ہوتی ہے کہ اس میں ایک خاص نسل کے مزاج کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی قوم کے ادب کے مختلف ادوار کا فرق ماحول اور لمحے کا فرق ہوتا ہے۔ طین انگریزی ادبیات کی تاریخ کو ایک خاص نسل کے نمائندہ افراد کی نمائندہ کاوشوں کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ مگر کوئی ادب محض نسل کے مزاج کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ نسلی مزاج کے علاوہ ادیبوں کی کاوشوں پر اس ماحول اور فضا کا بھی اثر ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے ہیں اور ان نظریات و تصورات کا بھی جو معاشرے میں مروج ہوتے ہیں۔ طین کے خیال کے مطابق تخلیقی کارناموں کے پیچھے کارفرما تیسرا عنصر لمحہ ہے۔ لمحے سے وہ کوئی خاص زمانی نقطہ مراد نہیں لیتا۔ اس سے اس کی مراد وہ محرک قوت ہے جو ادیب کی تخلیقی صلاحیتوں کو وقت کے دھارے کے ساتھ آگے بڑھاتی ہے۔''

○

حقیقت پسندی کی شعریات

1850 سے 1900 تک کا عہد زبردست نظریاتی انتشار کا عہد ہے۔ اس دورانیے میں مختلف طبیعی علوم کی خیرہ شکن تحقیقات عمل میں آئیں۔ انسان اپنی پوشیدہ قوتوں اور صلاحیتوں کو بے خوف و خطر بروئے کار لایا۔ اس نے جذبے پر عقل کو فوقیت دی اور حقیقت و مادہ کو تغیر پذیر ثابت کیا۔ اسی دوران فطرت کے تعلق سے بھی پچھلے مفروضات کو یکسر رد کر دیا گیا۔ ڈارون کا انقلابی مفروضہ کہ حیات و کائنات ایک اتفاقی عمل ہے اور انسان ایک جرثومہ (ایمبا) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ عقیدے کی دنیا میں ایک زبردست دھماکہ کا حکم رکھتا ہے۔ فطرت کے پرانے قوانین پر بھی یہ ایک ضرب کاری تھی۔ ڈارون کی تحقیقات کے بعد ہی فرانس سے جو دو اہم نعرے بلند ہوئے اور دیکھتے دیکھتے سارے مغرب پر محیط ہو گئے۔ ان میں ایک اہم دھارا حقیقت پسندی (Realism) سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا فطرت پسندی یعنی Naturalism سے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ موجودہ عہد میں یہ رجحان باقی نہیں رہے بلکہ کسی نہ کسی شکل میں اب بھی موجود ہیں۔ ان رجحانات نے جمالیات

کے قدیم نظریے کو ٹھیس پہنچانے کے علاوہ رومانوی عہد کے نقادوں اور فلسفیوں کے جمالیاتی اصولوں کو بھی رد کیا۔

حقیقت پسندی دراصل ایک فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کے معنی 'اعیان کی حقیقت پر یقین' رکھنے کے ہیں اور جو غیرانا کے وجود کا اثبات بھی ہے۔ حقیقت پسندی فلسفۂ اسمیت Nominalism کے خلاف ردعمل ہے کیونکہ فلسفۂ اسمیت اعیان سے صرف اسماء اور تجریدات مراد لیتا ہے۔ اسمیت کا فلسفہ یہ ہے کہ کلیات یا مجرد تصورات کا فقط نام ہی نام ہے اور یہ حقیقی یا معروضی وجود نہیں رکھتے۔ اس نظریے کا تعلق قرونِ وسطیٰ کے اُس فلسفے سے ہے جس کی رو سے کلیوں کو جزئیات کا نام قرار دیا گیا تھا۔ جو خود حقیقی نہیں ہیں اور ہو بھی جائیں تو ان کا ابلاغ ممکن نہیں۔ انگریزی میں اسمیت کی اصطلاح سب سے پہلے جیکو بی Jacobi نے استعمال کی تھی۔ روس میں ترگنیوف Turgenov نے اپنے ناول Father & Sons میں۔ شوپن ہاور کی قنوطیت اور ارادے کی نفی بھی زندگی میں عدمیت کا رویہ پیدا کرتی ہے۔ جب نٹشے نے اقدار کے ازسرنو محاسبہ کا مطالبہ کیا تو اس کا منشا بھی فرسودہ اقدار کی نفی تھا، اسمیت کے برعکس حقیقت پسندی کا فلسفہ وجودِ کلیات اور حقیقتِ کلیات کا فلسفہ ہے جس کے مطابق ہر نوع کے کلی تصورات جنھیں اسمائے کلی ظاہر کرتے ہیں خارج میں موجود ہیں یا یہ کہ حاوی اشیاء کا وجود حقیقی ہے نہ کہ محض وہمی یا خیالی گویا ایک طور پر یہ فلسفہ مادیت اور شیئیت Thingism کی تبلیغ بھی کرتا ہے۔

حقیقت پسندی فلسفۂ تصوریت (عینیت) Idealism کی بھی نفی کرتی ہے کیوں کہ تصوریت کے تحت کسی شئے کا شعور ایک ذہنی حقیقت تو ہے مگر یہ مادی چیز نہیں۔ یعنی روح، نفس، یا ذہن مادے پر مرجح ہے۔ مادیت میں مکانی، جسمی، حسی، واقعاتی اور میکانکی اشیا یا طاقتوں کو اہمیت دی جاتی ہے۔ تصوریت میں غیر مکانی، فوق حسی، اقداری اور غایتی اشیا یا قوتوں پر زور دیا جاتا ہے۔ کسی شئے کے وجود کو سوچنے والے ذہن سے ہٹ کر آزاد نہیں کیا جاسکتا۔ کوئی شئے اپنے آپ میں کتنی ہی صاف، واضح اور حقیقی سہی مگر جب آنکھ بند کر لی جائے تو وہ شئے غائب ہو جاتی ہے۔ اسی لیے شئے کا اپنا وجود مادی نہ ہو کر ذہنی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف حقیقت پسند نظریہ شئے کی ابعادی مادیت کو تسلیم کر کے آگے بڑھتا ہے۔

نظریۂ حقیقت کو دراصل اسکاٹ فلسفہ سے متعلق کہا جاسکتا ہے جس کا مؤسس تھامس ریڈ ہے اور جس کے مؤیدین میں اوسوالڈ، Beattie، ڈوگالڈ اور مک کوش اہم سمجھے جاتے ہیں۔ بقول ہٹن:

''حقیقت کے نظریے کے تحت دنیا، دیکھنے والے کو جیسی دکھائی دیتی ہے وہ ویسی ہی ہے۔ دیکھنے والے کے بغیر بھی جو اپنے ایک وجود کی حامل ہے۔ وہ طبیعیاتی اعمال اور ردہائے عمل کے ذریعے مسلسل اپنے مظہر کو اجاگر کرتی رہتی ہے۔ حتی کہ اس وقت بھی یہ سلسلہ جاری رہتا ہے جب کہ ادراک کرنے والا ذہن اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔''

اس اعتبار سے حقیقت پسند، اشیاء کو اپنی عام حالتوں اور اپنے تمام تضادات و ثنویت کے ساتھ دیکھتا اور خالص تخیلی فریب کاریوں اور توہماتی شعبدہ بازیوں سے گریز کرتا ہے نیز مشاہداتی تجربہ پر زور دیتا ہے۔ چونکہ حقیقت پسند کل کو جزو سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ اس لیے جزویاتی معروض مبنی حقیقت کی آگہی کے لیے شرط ہے کہ اشیاء اپنے تلازمات اور باہمی رشتوں سے صاف اور اجلی نظر آتی ہیں۔ حقیقت پسندی سائنسی معروضیت پر یقین رکھتی ہے کہ جذباتیت کی رنگ آمیزی شئے کی ماہیت میں پرفریب تبدیلی پیدا کر سکتی ہے۔ حقیقت پسند کو نہ صرف غیر شخصی بننا پڑتا ہے بلکہ بار بار اپنی ذات کو الانگ کر معروضی عینک سے مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ چونکہ وہ مشاہدے اور تجربے میں آنے والی اشیاء کو معین اور مطلق سمجھتا ہے اس لیے اشیاء اس کی نظر میں دیکھنے والے سے الگ مستقل وجود رکھتی ہیں۔ حقیقت پسند اسی لیے وحدت وجود کا قائل نہیں ہوتا کہ اس کی نظر میں کائنات نہ تو ایک منظم کل ہے اور نہ ہی وہ ایک مرکز پر منتج ہے۔ کائنات نے کئی مختلف النوع اشیاء سے ترکیب پائی ہے۔ ان کے جداگانہ اوصاف اپنی جداگانہ ماہیت سے عبارت ہیں اور وہ الگ الگ مستقل وجود اور حیثیت بھی رکھتے ہیں تاہم اشیاء جزویاتی مضمرات ہیں اور یہ اجزاء کسی واحد ذات میں تحلیلی طور پر ضم نہیں ہوتے بلکہ پانی میں تیل کے قطروں کی طرح مشترک و ممتاز نظر آتے ہیں۔

انسان نے یہ تسلیم کرلیا کہ فطرت آزاد ہے اور انسان اس کی قدرت پر بالادستی حاصل کرنے میں نااہل محض ہے۔ انسان نہ تو فطرت کو قابو میں کرسکتا ہے اور نہ اپنے موافق بنا سکتا ہے۔ گویا فطرت اور انسان کی آگہی نے حقیقت پسندی کو فروغ دیا۔ اپنی تمام مختلف قسم کی

فلسفیانہ موشگافیوں اور عینی تصورات کے باوصف حقیقت پسندی کا رجحان کسی نہ کسی طور پر فلسفہ اور ادب میں کارفرما رہا ہے۔ خود ڈیکارٹ کا یہ خیال کہ ''چونکہ میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' حقیقت پسندی کی طرف ایک قدم ہے۔ کائنات ضدوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جو کسی ایک نظم کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ کائنات کے اس موضوعی اختلاف کو کثرت میں وحدت یا وحدت میں کثرت کا بھی نام دیا جاسکتا ہے مگر یہ بات اپنی جگہ ہے کہ ایک اندرونی ترتیب ونظم کے باوجود بادیٔ النظر میں کائنات کی بیشتر وارداتوں میں محض اتفاق کے عنصر کا غلبہ نظر آتا ہے اور ان مظاہرات کے پسِ پشت کوئی منطقی اصول کارفرما دکھائی نہیں دیتا۔ باوجود اس کے جب ہم نے یہ مان لیا کہ خارجی اشیاء کے عکس سے ذہن میں تصورات متشکل ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہے کہ ہم خارجی شئے کو مخصوص ابعاد اور مادہ کی طور پر قبول کرتے ہیں۔ حقیقت اپنی ماہیت میں ثنویت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ بیک وقت مادی یا طبیعی بھی ہوتی ہے اور روحانی بھی۔ شعور اور مادہ دونوں ایک دوسرے سے متخالف حقیقتوں کے حامل ہیں۔ ارسطو نے اسے ہیئت اور مادہ کا نام دیا تھا ہمارے یہاں سانکھیہ نظام میں پُرش Parusha اور پراکرتی بھی اسی حقیقت سے مخصوص ہیں۔

ادب پر جب اس نظریے کا اطلاق کیا گیا تو حقیقت کی بے میل ترجمانی سب سے بڑا مقصد ٹھہری۔ لیون، 'حقیقت کیا ہے؟' کے ضمن میں لکھتا ہے:

> ''ادب میں حقیقت پسندی اس رویے کو کہتے ہیں جس کا مقصد جہاں تک ممکن ہوسکے ایمانداری کے ساتھ زندگی کی تصویرکشی اور فطرت کے تمام پہلوؤں کی ازسرنو تخلیق کرنا ہے۔ یہ رویہ حسن کے تحفظ کی خاطر حقیقت کو مثالی بنانے اور اظہار کو محض اسلوب، کی حد تک مخصوص کرنے کی روش نیز ماورائی اور فوق الفطری موضوع ومواد کے برتاؤ کو رد کرتا ہے۔''

یہاں بھی یہ بات واضح ہے کہ حقیقت پسند حسن کے مثالی اور عینی تصور پر مادی حقائق کو ترجیح دیتا ہے۔ گویا اس رویے کے تحت مطابق الاصل تصویرکشی اور غیر جذباتی نقل پر اصرار کی خاص اہمیت ہے۔ حقیقت پسندوں کا نظریہ بنیادی طور پر مادیت پسندی کے تابع ہے۔ اس لیے حقیقت پسند ادیب اپنی تخلیق کو جذباتی دھندلکوں سے الگ تھلگ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

جیورج لوکاچ لکھتا ہے کہ ''ادیب پر لازم آتا ہے کہ وہ ہر موانعت اور خوف کو بالائے طاق رکھ کے اپنے اردگرد کی جانی ہوئی حقیقتوں کو نہایت دیانت داری کے ساتھ پیش کرے۔''

شلیگل نے ٹیک Tieck کے یہاں مواد، حقیقت پسندی اور فلسفہ کے فقدان پر کڑی تنقید بھی کی۔ 1798 میں شیلر نے گوئٹے کو اپنے خط میں اس بات پر زور دیا کہ حقیقت پسندی کسی کو شاعر نہیں بنا سکتی۔ ایسے مختلف بیانات شلیگل اور شیلنگ کی کئی تحریروں میں بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ دونوں ہی خارجی حقیقت کو ترجیح دیتے ہیں۔ گستاؤ کوربے (77-1819) اپنے آپ کو Realist کہا کرتا تھا۔ اس نے اپنے فن میں دیومالائی کرداروں، عاشقوں اور رسمی موضوعات کے بجائے زندگی کو اس کی غلاظتوں اور پوری سچائیوں کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے اعلیٰ اور اشرافیہ طبقہ کی خوشنودی کے لیے اپنے فن کو مہرا نہیں بنایا بلکہ اپنے فن میں معمولی، کچلے ہوئے اور غلیظ افراد پیش کیے۔

گسٹیو پلانچ Gustave Planch نے تقریباً 1833 میں 'بیان کی واقعیت' کے معنوں میں اس اصطلاح کا استعمال کیا۔ وہ جیورج کریب کی حقیقت پسندی کو ترجیح دیتا ہے۔ 1834 میں Hippolyte Fortoul نے ایک ناول پر یہ الزام عائد کیا کہ وہ ایم ہیوگو کے انداز میں لکھی گئی ہے۔ جس میں حقیقت پسندی کو مبالغہ اور مغالطہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس زمانے میں حقیقت پسندی سے ''جزئیاتی واقعیت' مراد لی جاتی تھی۔

1846 میں Hippolyte Castille نے بالزاک کو ''حقیقت پسند اسکول'' سے متعلق بتایا۔ اسی سال Houssaye کی فلیمش اور ڈچ مصوری کی تاریخ نام کی کتاب سامنے آئی جس میں گستاؤ کوربے کی تصویروں کو حقیقت پرمبنی بتایا گیا تھا۔ یہ تصویریں وہی تھیں جن میں دہقانوں اور نچلے طبقہ کی سادہ زندگی کو فنی آب و رنگ کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ چمپ فلیوری Champ Fleury نے اپنی کتاب La Realism'e (1857) میں کوربے کے آرٹ پر دفاعی مضامین لکھے۔ اس نے کوربے پر لگائے ہوئے اس جھوٹے الزام کی تردید کی کہ اس کے موضوعات حقیقت سے زیادہ مکروہ ہیں۔ چمپ فلیوری دیہاتی ناول کا حامی تھا۔ وہ حقیقی واقعیت پر زور دیتا تھا اور نچلے طبقہ کے تئیں اسے ہم دردی تھی وہ کہتا تھا کہ:

''جہاں تک ممکن ہو سکے مصنف کا تعاقب اس کی کتاب کے ذریعہ کرو۔''

لیکن چیمپ فلیوری حقیقت پسندی کے نعرہ سے خوش نہیں تھا۔ اس نے پوری ایک کتاب اسی عنوان کے تحت لکھی اور اس کے مقدمے میں اس اصطلاح کو ناپسند گردانا۔ وہ ان تمام نظریات کو حقارت سے دیکھتا تھا جن کا خاتمہ Ism پر ہوتا ہے یا جو اس لاحقہ سے بنائی جاتی تھیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ فرانسیسی نحو میں Ism کے لاحقہ سے کوئی ترکیب وضع نہیں کی جاتی۔

حقیقت پسند اسکول سے بالزاک (1719-1815) کا گہرا تعلق تھا۔ وہ اپنے آپ کو عصری سوسائٹی کا تاریخ داں بھی کہا کرتا تھا۔ بالزاک فن کار کے سماجی کردار پر زور دیتے ہوئے اپنی کتاب Des Artistes میں لکھتا ہے کہ فن کار تمام صدیوں کا حکم راں ہوتا ہے اور اس میں اتنی صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اشیاء کی صورت بدل دے۔ وہ ان نقادوں کو گم راہ کن خیال کرتا ہے جو صرف عیب جوئی سے کام لیتے ہیں۔ وہ تنقید کو ایسی سائنس قرار دیتا ہے جو کہ ادبی کارناموں کی مکمل تفہیم کرتی ہے اور اپنے عہد کے رجحانات کے تئیں ایک واضح نقطۂ نظر، ایک ضابطۂ اخلاق اور چند اصولوں کے ساتھ مشروط ہوتی ہے۔

جب ناول 'میڈم بوواری' شائع ہوئی تو معاصرین کو فلابیئر کے نظریات سے صدمہ پہنچا۔ آرمنڈ پونٹ مارٹن Armand Pontmartin (جو کہ روایتی قسم کا نقاد تھا) نے یہ اعتراض کیا کہ مصنف اپنے کارنامہ کو غیر شخصی بنانے میں کامیاب ضرور رہا ہے، لیکن اس ناول کو پڑھنے کے بعد قاری اپنی سمت کا تعین نہیں کر پاتا۔ بالزاک، ڈکنس اور تھیکرے وغیرہ اپنے پڑھنے والوں کو اخلاقی شکوک میں مبتلا نہیں کرتے تھے۔ یہاں تک کہ Duranty ڈیورنتی جو کہ La Realism (1856) کا مدیر تھا۔ بذات خود چیمپ فلیوری کے خیالات سے متفق تھا۔ ڈیورنتی نے بھی میڈم بوواری کو خوش آمدید نہیں کہا۔ اسے یہ ناول بہت سرد اور زندگی سے عاری محسوس ہوا۔ وہ ناول کے بجائے اس تصنیف کو ایک ریاضیاتی تجربہ خیال کرتا ہے۔ سینٹ بیوو نے فلابیئر کے قلم کو جراح کے نشتر سے تعبیر کیا۔ اس وقت تک فلابیئر کے نظریات سے کوئی واقف نہیں تھا۔ جب اس کے خطوط کا مجموعہ Letters to George Sand کے نام سے 1884 میں موپاساں کے مقدمہ کے ساتھ شائع ہوا تو فلابیئر کو سمجھنے میں آسانی ہوئی۔ فلابیئر نے ان خطوط میں اپنے تخلیقی عمل، معاصرین کی ہنگامی تنقیدوں، ناول نگاری کے فن اور مختلف فنون کے بارے میں اپنے خیالات کا قدرے تفصیل اور قطعیت کے ساتھ اظہار کیا۔

فلا بیر کے یہاں اگر چہ رومانوی پُٹ بھی نظر آتا ہے۔ مگر اصلاً اس کے فن کی اساس معروضیت اور غیر شخصیت پر استوار ہے۔ دراصل غیر شخصیت ایک تکنیکی ترکیب ہے۔ جس کے تحت مصنف اپنے ناول سے غائب ہوجاتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے حرکت وعمل پر کوئی بیان دیتا ہے نہ ان پر کوئی فلسفہ عائد کرتا ہے اور نہ ہی اخلاقیاتی تبلیغ سے کام لیتا ہے۔ ہیوگو نے 'کرومویل' کے مقدمہ میں فلا بیر کو ایسے خدا سے تعبیر کیا جو ہر جگہ موجود ہے مگر کہیں نظر نہیں آتا۔ فلا بیر خود بھی کہتا تھا کہ جس طرح خدا فطرت میں شامل ہے مگر نمایاں نہیں اس طرح فن کار چونکہ اپنی فطرت کا خالق ہے اس لیے اسے بھی اپنے فن میں کہیں ظاہر نہیں ہونا چاہیے۔ جس طرح خدا اپنے نظریات کا کبھی اظہار نہیں کرتا اس طرح فن کار کو یہ حق کسی صورت میں نہیں پہنچتا کہ وہ اپنے عقائد کو اپنے فن پر مسلط کرے۔ دراصل اس زمانے میں سائنسیت، معروضیت، جمالیاتیت اور فن برائے تحفظِ فن کے رجحانات نمایاں طور پر غالب تھے اور فلا بیئر انہی رجحانات کے بین بین جھولتا رہا۔ غالباً اسی گومگو کی کیفیت کے مدنظر رینے ویلک، فلا بیئر کے بارے میں لکھتا ہے کہ:

''فلا بیئر کے نظریے اور عمل میں حقیقت اور جمالیاتیت ایک واحدے میں ڈھلنے میں ناکام رہے۔''

موپساں (1893-1850) نے فلا بیئر کو سب سے پہلا غیر شخصی ناول نگار قرار دیا جو ادب میں ایک بڑے انقلاب کا محرک بنا۔ موپساں بھی صرف فوٹوگرافی کو فن نہیں مانتا اور نہ ہی اسے حقیقت نگاری کا نام دیتا ہے۔ اس کی نظر میں حقیقت نگار خواب پرست ہوتا ہے۔ بڑے فن کار کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مخصوص التباسات (وہمی پیکروں) کو انسانیت پر عائد کرتا ہے۔

حقیقت پسندی کے علاوہ فطرتیت یا فطرت پسندی نے بھی انیسویں صدی کے نصف آخر میں کافی عروج پایا۔ دراصل چارلس ڈارون کی انقلابی تحقیقات کے بعد اس تحریک کو کافی فروغ ملا۔ نظریۂ ارتقا اور اندھی فطرت کا مفروضہ انسان کو کم ترین اور کم زور ترین شئے میں بدل دیتا ہے۔ وہ رومانوی نظریہ جس کے تحت انسان ایک بلند کوش رتبہ کا حامل سمجھا جاتا تھا۔ اس نئے سیاق وسباق میں تہس نہس ہوگیا۔ ڈارون نے یہ نظریہ قائم کیا کہ انسانیت دراصل ماحول اور وراثت کی پیداوار ہے اور انسانی جرثومہ اندھی فطرت کے آغوش میں محض ایک اتفاقی پیدائش کے سوا کچھ نہیں۔

حقیقت پسندی اور فطرت پسندی میں فرق یہ ہے کہ حقیقت پسندی جذباتی ہیجان، عینیت اور رومانویت کی نفی کرتی ہے جب کہ فطرت پسندی ان کی نفی ہی نہیں کرتی بلکہ ایک ایسا تصور حیات بھی قائم کرتی ہے جو خالص مادی اور مشینی تصور پر مبنی ہے۔

حیات و کائنات کے بارے میں فلسفیانہ، مذہبی، نیم مذہبی، توہماتی اور مافوق الفطرت تصورات وکلیات میں بے حد اختلاف پایا جاتا ہے۔ کائنات کے بارے میں مذہبی اور نیم فلسفیانہ طرز کا یہ نظریہ بھی معروف ہے جسے وحدت الوجودی کا نام دیا گیا ہے اور جس کو ہمہ اوست سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ وحدت الوجودی کے تحت دنیا اور فطرت کے تمام مظاہرات میں خدا کی جلوہ آرائی ہے۔ گویا ایک عظیم روح فطرت اور کائنات کو ایک ہی رشتے میں منسلک کیے ہوئے ہے۔ اس کے برعکس حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور مادیت پسندی کے تحت فطرت خود آشکار ہے اور اس کا عمل بھی خود اختیاری کا حامل ہوتا ہے۔ گویا انسانی فطرت اور کائنات کے بارے میں مافوق الفطرت پسندوں کا نقطۂ نظر، خالص فطرت پسندوں اور مادیت پسندوں سے بالکل متضاد ہے۔ فطرت پسند ایسے کسی نظریے کو تسلیم نہیں کرتے کہ کائنات کے پس پشت کوئی دوسری فوق الفطری علت یا کسی ماورائی ہستی کا ارادہ بھی کارفرما ہے۔ کائنات ازخود وجود میں آئی ہے۔ ہر قسم کی زندگی خواہ وہ فطری ہو یا روحانی، فطرت کی خلق کردہ ہے۔ تمام کائنات موجود بالذات، واجب الوجود، خود آشکار بھی ہے اور خود زاد متحرک بالذات بھی۔ فطرت پسند کائنات کو غیر معین اور بے مقصد گردانتے ہیں جس کی اخلاقیات کو صرف فطرت پسند تصورات کے تحت ہی تشکیل دیا جاسکتا ہے کیونکہ فطرت سے پرے کوئی حقیقت نام کی چیز نہیں ہے۔

کولنگ ؤوڈ تصورِ فطرت پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''دنیائے فطرت کے بارے میں یہ تصور کہ فطرت ازخود وجود میں آئی ہے اور محکم بالذات ہے فطرت کو ایک مشین قرار دینے والے نظریہ کی توثیق کرتا ہے۔ اس نظریہ نے فطرت کے مادی نظریہ کو کافی ہوا دی ہے۔''

زولا نے فطرت پسندی کے نقطۂ نظر کو سب سے پہلے اپنے فن میں رواج دیا۔ اس نے ناول کو تجربہ گاہ کی چیز بنا کر اسے منطق کے درجہ تک پہنچا دیا۔ وہ اپنے کرداروں کو ایک مخصوص

ماحول اور وراثت کے آئینے میں اپنے آزادانہ عمل کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ دراصل فطرت پسند حقیقت کا گہری نظر سے مشاہدہ کرتا اور اپنے تاثرات کو ہم دردانہ طور پر پیش کر دیتا ہے۔ وہ فطرت کو نہ تو Idealise کرتا ہے اور نہ ہی کرداروں کو اپنے ماحول کے تحفظات سے الگ ہٹ کر تشکیل دیتا ہے۔ حقیقت پسندی سے یہ اس لیے مختلف ہے کہ فطرت پسندی کا فلسفہ 'مادی مطلقیت' پر مبنی ہے۔ چنانچہ فطرت پسند ذہن حقیقت کے محض ایک جزو کی فوٹوگرافک پیش کش اور مشابہ بہ اصل تصویر کشی پر اس معنی میں اصرار کرتا ہے کہ زندگی کا ہر مظہر سماج کے دیگر مظاہرات سے منقطع ہے۔ اشیاء کی اصل سے مشابہت اور تفہیم بھی اسی وقت ممکن ہے جب کہ جزئیات نگاری سے کام لیا جائے۔ یہ نظریہ جہاں ایک طرف مطلقیت کا مظہر ہے وہیں انسان کی اخلاقی قدروں اور اعمال کو بھی معروضی نظر سے دیکھتا ہے کہ سوائے فطرت کے اور کوئی چیز حقیقی نہیں۔

پارناسی شعرا تاریخی حادثات اور فطرت کے پس منظر کا معروضی اور قطعی مطالعہ کرتے تھے۔ ان کا فن جذبات سے عاری اظہار کا مظہر تھا۔ انگریزی میں ٹینی سن پر ڈارون کے مسئلہ ارتقا کا گہرا اثر پڑا۔ ابسن اور کہیں کہیں فلابیئر کی تخلیقات میں فرد کا مطالعہ اس کے ماحولی اور عصری متعلقات کے سیاق و سباق میں کیا گیا ہے۔ صحیح معنوں میں زولا کے یہاں فطرتیت کا مکمل امیج تشکیل پاتا ہے۔ اس نے اپنی مشہور تصنیف The Experimental Novel میں فطرت پسند اسکول کے بنیادی شعائر پر مفصل روشنی ڈالی ہے۔ ٹرلِل، زولا کے یہاں فطرت اور جبر و قدر کو فطرتیت کے فلسفہ سے مطابق پاتا ہے۔ خود زولا ناول کو "انسان اور فطرت کی تحقیق" کا نام دیا کرتا تھا۔ انسان اپنے ماحول کے جبر کا مارا ہوا ہے۔ اس کے اپنے اختیار میں کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ وراثتی قوانین کا پابند اور ماتحت ہے۔ فطرت نگار اسی تناظر میں کردار و ماحول اور اعمال و نتائج کا استنباط کرتا ہے۔ یہ اصطلاح مونٹین اور چند روسی مفکرین اور فرانسیسی مصنفین کے یہاں بھی ملتی ہے۔ خود ٹین اور بعد ازاں شلر نے اسے ادبی اصطلاح کی طور پر ایک مقدمہ میں استعمال کیا۔ ترگنیف اور بلنسکی نے روس میں فطرتیت Naturalism کی اصطلاح کو رواج دیا۔ بلنسکی نے اس اصطلاح کو بیان و بدیع کے مترادف اور زولا نے حقیقت پسندی، رومانویت اور تخیل پرستوں کے خلاف حربے کے طور پر استعمال کیا۔ زولا صرف زندگی، مجادلت

اور جوش کا لحاظ رکھتا تھا۔ حسن اور تکمیل سے اسے کوئی نسبت نہیں تھی۔ اس نے گوئٹے کو میوزیم کی چیز بتایا اور شیکسپیئر کے طمطراق کو حقارت کے ساتھ رد کر دیا۔ وہ اسٹینڈ ہال، بالزاک اور ٹین سے کئی مقامات پر اتفاق بھی کرتا ہے اور اختلاف بھی۔

بہر حال یہ تحریک نو انسانیت پسندوں اور مارکسیت کے غلبہ کے تحت دب کر رہ گئی۔ اس کے مبلغ زیادہ تر خود بھی تخلیق کار تھے جہاں بعض مارکسی مبلغین نے اسے حقیقت پسندی ہی کی ایک شکل سمجھا وہیں لوکاچ جیسے مارکسی نقاد فطرتیت کو رد بھی کرتے ہیں۔

حقیقت پسندی ایک فلسفیانہ اور ادبی تصور ہے۔ حقیقت پسند نظریۂ فن و نقد کا اصرار ہے کہ:

1- زندگی شعور سے باہر موجود حقیقت کا نام ہے۔

2- زندگی محض روشن پہلوؤں ہی سے عبارت نہیں ہے بلکہ بہت سے ایسے پہلو بھی ہیں جو سیاہ اور تاریک ہیں۔

2- زندگی کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول کرنے کے معنی حقیقت پسندی کے ہیں۔

4- حقیقت پسندی واقعیت پر زور دیتی ہے لیکن واقعے کو من وعن فوٹوگرافی کے خلاف ہے۔

5- زندگی کی من وعن فوٹوگرافی فطرت پسندوں کا موقف ہے۔ اسی لیے وہ زندگی کا محض ایک ہی رخ دیکھتے ہیں جو مکروہ، گھناؤنا اور سیاہ ہوتا ہے۔

6- حقیقت پسندی زندگی کے مسائل میں جذباتی مسائل کو بھی اہمیت دیتی ہے۔

7- حقیقت پسندی زندگی کی ترجمانی ہی نہیں کرتی، تنقید بھی کرتی ہے اور احتساب بھی۔

8- زندگی کو اس کی پوری سچائیوں کے ساتھ پیش کرنے کا نام حقیقت پسندی ہے۔

9- حقیقت پسندی، تصوریت Idealism کے بھی منافی ہے جس کے تحت زندگی کا ایک خوش خواب بُنا جاتا ہے یا مستقبل کی امکانی تصویر میں رنگ آمیزی کی جاتی ہے۔

10- فطرت پسندی کا نظریہ 'مادی مطلقیت' پر مبنی ہے۔

اس طرح حقیقت پسندی اور فطرت پسندی کی حدیں کہیں مل جاتی ہیں اور کہیں ان میں کافی بُعد بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

O

عہدِ وکٹوریہ کی تنقید: قدیم و جدید کی آویزش

عہدِ وکٹوریہ کی تنقید کا بیش تر کردار قدیم و جدید کی آویزش سے عبارت ہے۔
رومانویت، انیسویں صدی کے اوّلین دہوں میں اپنا رول مکمل کر چکی تھی۔
1850 کے بعد فرانس میں حقیقت پسندی اور فطرتیت (نیچرلزم) کے پہلو بہ
پہلو علامت پسندی کا رجحان بھی پوری شدت کے ساتھ برسرِ کار تھا، جسے نو
کلاسیکیت کی روایتی اصول پسندی اور حقیقت پسندی کے مادّی رجحان کے
خلاف اعلانِ بغاوت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جمالیات کے نمائندوں کو بھی
حقیقت پسندی یا تعقل پسندی کے فروغ کے خلاف محاذ آرائی سے موسوم
کرسکتے ہیں۔ علامت پسندوں اور جمال پرستوں کو اس معنی میں نورومانوی
Neo-romantics سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے رومانویوں سے ہی
انحراف اور بغاوت کا فن سیکھا تھا۔ عہد وکٹوریہ کو اس لیے قدیم و جدید کی
آویزش کا عنوان دیا گیا ہے کہ نیومین ارسطو کے اصولوں کا پرستار تھا، لیکن
اس کا یہ بھی خیال تھا کہ سب سے بیش بہا چیز تخلیقیت کا جوہر ہے۔ پوپ کی
شاعری ظاہری شوکت کی حامل ہے لیکن شاعری کے داخلی اصول سے مبرّا

ہے۔ کارلایل غنا کو داخلی سروں کی حسنِ ترتیب کا نام دیتا ہے اور رسکن کی طرح کلاسیکی قدامت کا معترف اور پرستار ہے۔ والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے نزدیک فن کا دوسرا نام حسن ہے اور حسن کا سوائے اس کے کوئی مقصد نہیں ہوتا کہ وہ ہمیں انبساط بخشے۔ وہ آرنلڈ ہی ہے جو شاعری کی تاثیر، زبان کی سادگی اور موضوع کی سنجیدگی کے اشتراک اور فن پارے کی تکمیلیت پر زور دیتا ہے۔ سائنسی تہذیب اور شاعری کا تقابل کرتے ہوئے شاعری اس کے نزدیک سب سے بلند درجے پر ہے۔ شاعری زندگی کی تنقید ہے اور فن کا دوسرا نام اخلاق ہے۔ آرنلڈ کلاسیکیت کا دلدادہ تھا لیکن اسے نوکلاسیکی نہیں کہا جاسکتا کیونکہ شاعر کے ذاتی رویے کے بھی اس کے نزدیک خاص اہمیت تھی۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں انیسویں صدی کا ابتدائی دور رومانوی تحریک کی وجہ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ رومانوی تحریک کا اثر کم و بیش 1850 تک برقرار رہا۔ اس نصف صدی کے دوران ایسا کوئی ادبی رجحان یا ادبی تحریک رونما نہیں ہوئی، جو رومانویت کی جگہ لے سکے۔ لیکن 1850 کے اردگرد کا زمانہ سائنسی و صنعتی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ادبی اعتبار سے بھی ہوش ربا تبدیلیوں کا زمانہ کہلاتا ہے۔ سائنسی اعتبار سے ڈارون کی بقائے اصلح (Fittest of the survival) یا ارتقا کی تھیوری ذہنِ انسانی کے تئیں ایک بڑے چیلنج اور ایک بڑے صدمے سے کم نہ تھی جس نے بہ یک وقت کئی موجود اور صدیوں سے جاری بھرم کے پردے چاک کردیے تھے۔ دوسری طرف صنعتی ارتقا کی رفتار تیز تر ہوگئی تھی۔ یورپی ترقی یافتہ ممالک بڑی ہوس ناک نظروں سے ایشیا کے مفلوک الحال اور پسماندہ ممالک کی طرف دیکھ رہے تھے۔ اُن کی نظریں ان بیش بہا معدنی ذخائر پر تھیں جن کی کلیدیں بھی انھیں کے کیسوں میں محفوظ تھیں۔ آہستہ آہستہ ایشیائی اور افریقی ممالک یورپ اور بالخصوص برطانیہ کی کالونی بنتے جارہے تھے۔

فلسفیانہ سطح پر ہیگل کی جدلیاتی تھیوری نے انسانیت کے ارتقا کی جس تاریخ کی طرف اشارے کیے تھے، ڈارون کی تحقیق اس پر توثیق کی مہر ثبت کردیتی ہے۔ اس طرح ہیگل کی تجریدی اور نظری تھیوری کو ایک ٹھوس اساس مل جاتی ہے۔ مارکس اس کی مزید توثیق کرتا ہے۔

یہی زمانہ مارکس کی معرکۃ الآرا تصنیف 'ڈاس کیپٹل' کی اشاعت سے تعلق رکھتا ہے۔ مارکسی فلسفہ، مادیت پر اپنی اساس رکھتا ہے، جس نے عالمی سیاست اور عالمی تاریخ پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے۔

اس عہد کے نقادوں میں جان ہنری نیومین (1890-1801)، تھامس کارلایل (1881-1795)، جان رسکن (1900-1819)، آرنلڈ (88-1825)، والٹر پیٹر (1994-1839) اور آسکر وائلڈ (1900-1854) کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ہنری نیومین کا ذہنی رجحان بھی کلاسیکیت کی طرف تھا۔ رومانویت کی تحریک اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر زوال کی طرف مائل تھی۔ لیکن رومانویت نے نوکلاسیکیت کی تقلیدی روش اور خارجی سخت گیری کے خلاف جو محاذ آرائی کی تھی، اس کے اثرات زائل نہیں ہوئے تھے۔ نیومین کے نزدیک ارسطو کی تھیوری ایک عظیم تنقیدی کارنامے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ یونانی ڈرامے کا ایسا ماڈل نہیں بتاتا، جس کی تشکیل سائنسی اصول پر کی گئی ہو۔ یہ ڈرامے محض تخیل کی بنیاد پر خلق ہوئے ہیں اور جن کا مقصد تفریح وتفنن کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ نیومین کہتا ہے کہ ہمیں یہ پوچھنے کا حق نہیں ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ ہمیں صرف ان کی مربوط وپُرشکوہ زبان پر اپنی سماعتوں کو کھلا رکھنا چاہیے، جو کبھی غم، کبھی مسرت، کبھی دردمندی یا کبھی مذہبی جذبے کی مظہر ہوتی ہے۔ ڈرامے کا ایک ایک 'جزو' کل کے تابع ہوتا ہے۔ اس میں تاثیر کی وہی قوت ہوتی ہے، جو اطالوی موسیقی کا خاصہ ہے، جو حیرت کے احساس کو ابھارتی ہے اور جس کے اسلوب میں ہم آہنگی اور سادگی کا عنصر تخلیقی ثروت مندی میں مزید اضافے کا باعث بنتا ہے۔ نیومین کے نزدیک یونانی شعری ذہن تکمیل اور حسن کی ازلی ہیئتوں سے معمور تھا جسے تخیل کی بیش بہا سعادت حاصل تھی، تخلیقیت کے جوہر ہی میں اس کے خلقی حسن اور ہمیشہ برقرار رہنے والی کشش کا راز بھی مضمر ہے۔

نیومین بھی صداقت، خیر اور نیکی کی قدروں کو شاعری کی اور یکجنگی کے ساتھ وابستہ کرکے دیکھتا ہے کیونکہ شاعری صحیح و درست اخلاقی ادراک پر اساس رکھتی ہے۔ وہ ہر اہم اور قابل ذکر شاعری میں ان قدروں کی نمائندگی کو مقدر خیال کرتا ہے۔ یہی وہ قدر ہے جو ملٹن، اسپنسر، کوپر، ورڈز ورتھ اور ساؤدی وغیرہ کے کلام کو غیر معمولی مرتبہ ومقام عطا کرتی ہے۔ پوپ کا اسلوبِ شعر

بھی بڑا پر شکوہ، موسیقیت آمیز اور ثروت مند ہے لیکن شاعری کے داخلی اصول سے وہ عاری ہے کہ کس طرح خیال شعر میں بدل جاتا ہے اور ایک مختلف قسم کی داخلی موسیقی اس کے اثر کو کس طرح دوبالا کر دیتی ہے؟

تھامس کارلایل کے لیے بھی دانتے اور شیکسپیئر ہیرو کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ہیرو کو ایک پیغمبر اور فیضانِ خداوندی کا نمونہ کہتا ہے۔ ایسے عظیم المرتبت شعرا کا کلام کسی ایک عہد کی نمائندگی تک محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر دور اور ہر عہد کا نمائندہ ہوتا ہے۔ یہی وہ خوبی ہے جو انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہے۔

کارلایل کے دور میں فرانسیسی علامت نگاروں کے نئے تجربات کی طرف ایک خاص قسم کی کشش محسوس کی جارہی تھی۔ شاعری اور اس کے موسیقیاتی آہنگ کے تعلق کو بھی ایک نئے زاویے سے دیکھا جانے لگا تھا۔ کارلایل شاعری میں عروض و آہنگ کی قدر کو ایک خاص درجہ دیتا ہے۔ شعریت کا اصل جوہر موسیقی ہی میں پنہاں ہے۔ اس کے نزدیک لفظ ہی میں موسیقی نہیں ہوتی بلکہ خیال اور اس کے اظہار میں بھی موسیقی ہوتی ہے۔ موسیقی آمیز خیال سیدھے دماغ سے ادا کیا جاتا ہے اور جو شئے کے گہرے اندرون تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ جہاں سے وہ اس مخفی اسرار کو کسب کرتا ہے جسے غِنا کہتے ہیں۔ غِنا کو کارلایل داخلی سروں کی حسنِ ترتیب کا نام دیتا ہے، جو اس کی روح ہے جہاں سے وہ نمو پاتا ہے۔ کارلایل تمام باطنی اور عمیق ترین اشیا کو غِنا سے تعبیر کرتا ہے، جو فطری طور پر اپنے آپ کو نغمے کی شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔ کارلایل کے دور میں سائنسی صداقت اور منطق کے اصولوں کی بحث عام تھی۔ شاعری جیسی وجدانی تخلیق کے لیے منطق ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ کارلایل، اسی تاثر کو ذہن میں رکھ کر یہ سوال کرتا ہے کہ کیا منطقی الفاظ شاعری جیسا غنائی اثر قائم کر سکتے ہیں؟ ظاہر ہے اس کا جواب محض نفی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے۔

موسیقی فطرت کی داخلی ساخت ہے۔ شاعری کی داخلی ساخت بھی موسیقی ہے۔ اس طرح شاعری محض موسیقیاتی خیال کا نام ہے۔ شاعر وہ ہے جو اس طریقے سے سوچتا یا خیال کرتا ہے۔ جتنا گہرائی میں کوئی اترے گا اتنا ہی موسیقی اور غِنا میں ڈوبتا چلا جائے گا، کیونکہ فطرت کی قلب گاہ

میں ہر طرف موسیقی ہی موسیقی ہے۔ کارلائل، شیکسپیئر، اور دانتے کو سنت اور اکتشافی شاعر کہتا ہے، کیونکہ وہ اپنے فن میں اُس غِنائی استعداد کے حامل ہیں، جس کا سرچشمہ فیضانِ ربّی ہے۔ دانتے کی نظم کیا ہے نغمہ ہے۔ ہمیشہ تازہ دم رہنے والا نغمہ۔ جس کا غِنا ہی دائمیت نہیں رکھتا بلکہ جس کے خیالات بھی رفیع الشان ہیں اور جو نہایت شدید حد تک جمال آگیں ہیں۔ کارلائل عیسائی مذہب کو ایک حقیقی مذہب قرار دیتے ہوئے دانتے کی جمال آگینی کو عیسائی استغراق کا ثمر کہتا ہے۔ دانتے کی شاعری ان تمام لوگوں کی اختراعی استعداد کا حاصل جمع ہے جو اس سے پہلے گزر چکے ہیں۔ اگر دانتے انھیں زبان عطا نہیں کرتا تو وہ گونگے ہی بنے رہ جاتے۔ انھیں موت واقع نہیں ہوتی لیکن زندہ ہوتے ہوئے بھی ان کی حیثیت 'بے نوا' اور آواز سے عاری زندہ لوگوں کی سی ہوتی۔

شیکسپیئر کے بارے میں بھی کارلائل کا یہی خیال ہے کہ وہ بلاشبہ دنیا کے ہر عظیم پیغمبر کی صف میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ وہ تمام دانش مندوں میں سب سے بڑا دانش مند اور آگاہ شاعر ہے۔ اس کا فن فطرت کی گہرائیوں سے نمو پاتا ہے۔ اسی لیے وہ فطرت کی آواز ہے۔ ہر نسل شیکسپیئر کی شاعری سے ایک نیا معنی کسب کرے گی کیونکہ یہ وہ شاعری ہے جو محدود میں لامحدود کو گرفت میں لانے کی قوت رکھتی ہے۔ وہ دنیا کے گہرے رازوں کا ایسا عارف ہے جسے ہر باطن کا علم ہے۔ وہ خاموش اور پرسکوت باطن جو ناقابلِ بیان ہے۔ اسی معنی میں بیان کی اپنی عظمت ہے، لیکن خاموشی اس سے بھی عظیم تر کیفیت کا نام ہے۔ شیکسپیئر کی شاعری میں جو گہرائی ہے وہ ایک غیب داں کی گہرائی ہے لیکن شاعر محض نغمہ گو ہوتا ہے۔ وہ مبلغ نہیں ہوتا، وہ تو ایک خوش آہنگ کاہن یا پروہت ہوتا ہے۔ شیکسپیئر بھی ایک سچا کیتھولک ہے۔

کارلائل کے نزدیک شیکسپیئر کی شاعری وسیع الآفاق ہے۔ اس میں کئی کھڑکیاں ہیں، جن سے ہم اس دنیا کی جھلک دیکھ سکتے ہیں، جو شاعری کے بطن میں واقع ہے۔ کارلائل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ہیرو پرست تھا۔ جو اپنے ہم وطنوں میں اینگلو سیکسن خوبیوں کو دیکھنے کا متمنی تھا۔ بائبل کی تعلیمات کے بجائے عبرانی پیغمبروں کی جوش آگیں خوش بیانی میں اُسے خاص کشش محسوس ہوتی ہے۔ گویا کارلائل کے لیے کلاسکیت اور پوری روایت کے عظیم سلسلے

کی ایک خاص اہمیت تھی۔ رسکن کے لیے بھی کلاسیکی قدامت کا درجہ بے حد بلند تھا۔ دونوں، ہی شاعری میں تکمیل اور اخلاق آموزی کے قائل تھے۔ ان کے برعکس والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ خالص جمال پرست واقع ہوئے تھے۔

کارلائل اور رسکن دونوں کا خیال ہے کہ صنعتی ترغیبات اور بے محابا ترقی اخلاق و مذہب کے حق میں زبردست خطرہ ہے۔ دونوں نے اپنی تحریروں میں اخلاقی و مذہبی عقائد و اقدار کا دفاع کیا اور ان کی معنویت پر اصرار کیا۔ رسکن کا کہنا ہے کہ فن اور اخلاقیات ایک دوسرے سے وابستہ ایک دوسرے کی تطبیق کرتے اور ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں۔ فن کی اچھائی کے لیے اس کے موضوع کا اچھا ہونا ضروری ہے۔ اچھا وہی ہے جو اخلاق مند یا اخلاق اساس ہے۔ ایک اعتبار سے یہ وہی تصور ہے جس کی تشہیر کلاسیکی کیا کرتے تھے اور انبساط آفرینی کا وہ تصور جس کے تحت اخلاقی اور سماجی مطالبات کی کوئی وقعت نہیں ہے والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے ذہن وضمیر کی نمائندگی کرتا ہے۔ میتھیو آرنلڈ کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ ان دونوں انتہاؤں کے بین بین واقع ہے۔ نہ تو اسلوبی خوش وضع اور نہ فن کے انبساط آفریں ہونے کو وہ ناروا کہتا ہے اور نہ اخلاق اور زندگی کی شمولیت کے وہ خلاف ہے۔

وکٹورین عہد میں ایک طرف کلاسیکیت بعض ذہنوں کو اپنا اسیر کر رہی تھی تو دوسری طرف والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ جیسے جمال پرست تھے جن کے نزدیک فن کا دوسرا نام حسن تھا اور حسن کا سوائے اس کے کوئی اور مقصد نہیں ہوتا کہ وہ ہمیں حظ اور انبساط بخشے۔ پیٹر کا کہنا تھا کہ دنیا میں ایسی ہزاروں ہزار چیزیں ہیں، جو انسان کے لیے روزمرہ کی زندگی میں بے حد مفید مطلب کہلاتی ہیں۔ ان چیزوں کی اپنی جگہ اہمیت و افادیت ہے لیکن شاعری یا فن کسی مادی مقصد کے حل کا نہ تو ذریعہ ہے اور نہ ہی ضروریاتِ زندگی کو وہ پورا کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ فن کا تاثر بے میل ہوتا ہے، جو اپنی قدر میں بیش بہا ہوتا ہے۔ فن کے علاوہ یہ قوت کسی اور شعبے میں نہیں ہوتی۔ والٹر پیٹر ہر اس شاعری کو نثری شاعری کہتا ہے، جو تخیل کی گرمی سے عاری ہے۔ ورڈز ورتھ اسی خوبی کی بنا پر والٹر پیٹر کے نزدیک ایک بڑا شاعر ہے جو جذبوں کی زبان میں بات کرتا ہے۔

والٹر پیٹر کا عہد صنعتی ارتقا کی ایک خاص منزل کا اشاریہ ہے۔ کارخانے انسانی آبادیوں

کو پیچھے دھکیلنے پر آمادہ تھے، انسانی عملی قوتوں کے لیے مشین نے ایک زبردست معاون کردار کا مرتبہ حاصل کرلیا تھا۔ اس طرح انسانی تخیل کی بیش بہا فطری قوتوں پر اس نے ایک قدغن بھی لگادی۔ والٹر پیٹر شاعری کو اس مشین یا (میکنزم) سے محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ اسی لیے وہ ہر جگہ تخیل کے علم بردار اور دعوے دار کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ چونکہ مادی زندگی کی ہوس ناکیاں، انسان کو حقیقی اور روحانی مسرتوں سے محروم کرتی جارہی تھیں، شاعری ہی اسے استغراق (Contemplation) کی ترغیب دے سکتی ہے، جس کے ذریعے انسان اعلیٰ درجے کی مسرت سے ہم کنار ہوسکتا ہے۔ پیٹر کے خیال کے مطابق ورڈز ورتھ کی شاعری بالخصوص اس قسم کی قوت رکھتی ہے۔

آسکر وائلڈ، تنقید کو تخلیقی فن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق تنقید تخلیق اندر تخلیق ہے جو اپنا مقصود آپ ہے۔ آسکر وائلڈ کے نزدیک تنقید میں شخصی تاثر کی بنیادی اہمیت ہے۔ اعلیٰ تنقید نقاد کی اپنی روح کا ریکارڈ ہے۔ وہ فلسفے سے بھی زیادہ طمانیت بخش ہوتی ہے، کیونکہ اس کا مواد ٹھوس ہوتا ہے نہ کہ تجریدی، حقیقی ہوتا ہے نہ کہ مبہم اور پراگندہ۔ یہ سوانحی فن کی ایک انتہائی مہذب ترین شکل ہے، کیونکہ یہ واقعات مرتب نہیں کرتی بلکہ کسی واحد شخص کی زندگی سے متعلق خیالات پیش کرتی ہے۔ اس کا مقصد روحانی کیفیتوں اور تخیلاتی جذبوں کو کسب کرنا ہوتا ہے۔

آسکر وائلڈ تنقید کو ایک ایسی مکمل ساخت سے تعبیر کرتا ہے، جو اپنے جوہر میں خالص داخلی اور جو صرف اور صرف اپنے اسرار کھولنے کی طرف مائل رہتی ہے نہ کہ دوسروں کے۔ اس طرح فن کا مطالعہ محض تاثراتی بنیاد پر ہی کیا جانا چاہیے۔ فن، موسیقی کے حسن کی طرح تاثراتی ہوتا ہے۔ موسیقی کے تعلق سے جو سچ ہے، تمام فنون کے تعلق سے وہ سچ ہے۔ حسن بھی اتنے ہی معنی رکھتا ہے جتنی کسی انسان کی کیفیات ہوتی ہیں۔ حسن، علامتوں کی علامت ہے۔ حسن میں یہ استعداد ہوتی ہے کہ وہ ہر چیز کو منکشف کرسکتا ہے، کیونکہ وہ اظہار کچھ نہیں کرتا۔ جب وہ اپنے آپ کو ہم پر ظاہر کرتا ہے تو ایک معنی میں وہ ہم پر تمام غضب ناک رنگوں کی دنیا منکشف کردیتا ہے۔

آسکر وائلڈ کا موقف یہ بھی تھا کہ نقاد کسی فن پارے پر تنقید نہیں کرتا بلکہ اس کا اصل موضوع حسن ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ کہ تخلیق کار سے چھوٹ گیا تھا یا جسے وہ سمجھ نہیں پایا تھا یا ادھورا

ہی سمجھا تھا، نقاد اپنی ذہانت اپنے وجدان سے اس فن پارے کو مزید تکمیل کا نمونہ بنانے کی جستجو کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنی تنقید کے وسیلے سے تخلیق میں حیرت کا ایک نیا جہاں آباد کردیتا ہے۔ آسکر وائلڈ اس نوع کی تنقید کو اعلیٰ ترین تنقید کا نمونہ کہتا ہے، جو تخلیق سے زیادہ تخلیقی ہوتی ہے۔ نقاد کے سامنے مکمل فن پارہ نہیں ہوتا بلکہ وہ فن پارہ ایک نئی تخلیق کا محرک ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ فن پارے اور اس کے مطالعے سے خلق ہونے والے تنقیدی فن پارے میں کوئی مماثلت ہو۔ کسی تخلیق کا جمالیاتی عنصر ہی کسی دوسرے تنقیدی فن پارے کا موجب ہوتا ہے۔ وہ نقل نہیں ہوتی بلکہ ایک نئی تخلیق ہوتی ہے، جو صرف معنی ہی کی حامل نہیں ہوتی بلکہ حسن کے اسرار بھی منکشف کرتی ہے۔ اس طرح تنقید، نقالی کے بجائے ایک نئی قلب کاری کا فن ہے۔

عہدِ وکٹوریہ کی تنقید کے یہ رجحانات آپس میں متصادم بھی ہیں اور ایک دوسرے کی کمی کو پورا بھی کرتے ہیں۔ تاہم انگریزی تنقید کی تاریخ میں میتھیو آرنلڈ انیسویں صدی کا سب سے بڑا اور اہم نام ہے۔ انیسویں صدی کا آغاز کالرج کی تنقیدی تصنیف، بائیوگرافیہ لٹریریہ' کی چاردانگ شہرت سے ہوتا ہے اور یہ صدی ختم ہوتی ہے، میتھیو آرنلڈ کے عہد ساز تنقیدی اور تہذیبی تصورات پر۔

آرنلڈ، ورڈز ورتھ کی شاعری اور اس کے تصوراتِ فن کا بڑا قائل تھا۔ اسے روایت اور کلاسکیت کا گہرا شعور بھی تھا۔ اس کے تصوارت نقد میں ان دونوں اقدار کی رسہ کشی کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ چاہتا تھا کہ شاعری کو جانچنے کے ایسے اصول ہونے چاہییں جو ذاتی تعصبات سے پاک ہوں۔ اسی لیے اس کا اصرار تنقید میں معروضیت پر تھا۔ آرنلڈ نے اپنی شاعری کے مجموعے کے مقدمے میں جن خیالات کا اظہار کیا تھا، ان کی حیثیت ایک مینی فیسٹو سے کم نہیں تھی۔ اس مقدمے میں اس نے شاعری میں موضوع ومواد کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا تھا۔ وہ کلاسیکی معروضیت پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک سچی شاعری بیانیہ (ایپک) اور ڈرامے ہی سے متعلق ہوتی ہے۔ شاعری میں انسان کو برانگیخت کرنے کی زبردست قوت ہونی چاہیے۔ ادب میں یہ صلاحیت صرف اور صرف شاعری ہی کے حصے میں آئی ہے۔ اس کا واضح

لفظوں میں یہ کہنا تھا کہ:

1- شاعری کی زبان سادہ، راست اور فوری یعنی بے ساختہ ہونی چاہیے۔
2- مواد و موضوع میں بھی گہری سنجیدگی ہونی چاہیے۔ زبان کی سادگی اور موضوع کی سنجیدگی مل کر، فن پارے کے اسلوب کو پرشوکت بنا دیتے ہیں۔
2- شاعری کے مواد کو لازماً معروضی ہونا چاہیے لیکن اس کو برتنے کے طریقے کا انحصار شاعر کے اُس ذاتی رویے پرمبنی ہے جو سادگی پسند ہوتا ہے یا متشدد۔
4- شاعری کے مواد کا انحصار شاعر کے ماحول اور اپنی شخصیت پر ہوتا ہے۔
5- فن پارے میں تکمیل کا جوہر ہونا چاہیے۔ یہ چیز اسی وقت ممکن ہے جب فن پارے کے دیگر اجزا کل کے ماتحت ہوں۔ ہر جز ایک دوسرے کے ساتھ ہی نہیں بلکہ وہ کل کے ساتھ بھی مربوط ہو۔
6- فن اور اخلاقیات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جو شاعری اخلاقی تصورات کے خلاف ہے، اصلاً وہ زندگی کے خلاف ہے۔
7- شاعری کے بغیر ہماری سائنس بھی نامکمل ہے۔ شاعری ہی اس کے نزدیک مستقبل میں فلسفے اور مذہب کی قائم مقام ہوگی۔
8- 'شاعری زندگی کی تنقید ہے' کے ذیل میں وہ کہتا ہے کہ شاعری گہرے علم و بصیرت پر مبنی خیالات کے ساتھ شعری صداقت کے قوانین اور شعری حسن کے ساتھ بھی خصوصیت رکھتی ہے۔
9- شاعری، زندگی کو جوں کا توں پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔ شاعر کو اپنی طرف سے بھی اس میں کچھ شامل کرنا ضروری ہے۔ یہ چیز اس بات کی مظہر ہوگی کہ شاعر خود بھی اس کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔
10- آرنلڈ ذہنی طور پر کلاسیکی اقدارِ فن کا رسیا تھا۔ اسی لیے وہ مواد یا جوہر پر اصرار کرنے کے باوجود بارہا تکمیلِ فن، تلفیظ (ڈکشن) میں جامعیت اور طرزِ اظہار میں شائستگی کو ضروری شرط قرار دیتا ہے۔

اس طرح آرنلڈ کا سارا اصرار سادگی، تنظیم، کلیت اور معروضیت جیسی اقدار پر ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جن کا مطالبہ ہر بڑی شاعری کرتی ہے۔

ادبی اعتبار سے فرانسیسی علامت نگاری کا آغاز بھی اسی اثنا میں ہوتا ہے۔ رومانوی تحریک نے انفرادیت اور روایت شکنی کے لیے جو راہ ہموار کی تھی، علامت نگاری بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ علامت نگاری نے تخلیقی زبان کا ایک نیا تصور دیا تھا، اس کے پہلو بہ پہلو ہم پہلی بار ذہن و وجدان کے ان داخلی تجربوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں، جو دھند میں اٹے ہوتے ہیں اور جنھیں بڑی آسانی کے ساتھ سری (Mystic) تجربات کا نام دیا جاسکتا ہے۔

عہد وکٹوریہ کا زمانہ انیسویں صدی کے ربع آخر سے تعلق رکھتا ہے صنعتی اور سائنسی فروغ نے روایتی قدروں کو پیچھے دھکیل دیا تھا۔ ڈارون کی تحقیقات نے انسان کے کئی بھرم توڑ دیے تھے۔ مارکس نے اعلیٰ اور ادنیٰ طبقات کے درمیان رسہ کشی کو نئے معنی دینے کی کوشش کی اور استحصال، ظلم اور جبر کے خلاف آواز بلند کی۔ حقیقت پسندی اور فطرت پسندی کے تصورات نے نقالی اور معروضیت پر زور دیا لیکن اسی دور میں فرانس میں بادلیر اور میلارمے علامت کا تصور پیش کرتے ہیں جس کا مقصد لفظ کو نئے تخلیقی معنی مہیا کرنے تھے۔ انگلستان میں جمال پرست (جیسے پیٹر اور آسکر وائلڈ) فن کو مقصود بالذات اور خود مکتفی قرار دیتے ہیں کہ فن کا مقصد محض انبساط فراہم کرنا ہے۔ افادیت یا کسی خارجی مقصد و مسئلے کا حل اس کے حدود سے باہر کی چیز ہے۔

آرنلڈ فلسفیانہ بصیرت رکھتا ہے۔ وہ شاعری میں زندگی کو جوں کا توں پیش کرنے کے خلاف ہے اور تکمیلِ فن، تلفیظ میں جامعیت اور طرزِ اظہار میں شائستگی کو ضروری شرط قرار دیتا ہے۔ شاعری زندگی کی تنقید ہے اور اس کا بنیادی کام بہترین خیالات کو تمام آفاق میں پھیلانا ہے۔ آرنلڈ نے کلچر، مذہب، سائنس اور شاعری کا پہلی بار تقابل کیا اور ایک متوازن رائے قائم کی کہ شاعری ہی آگے چل کر مذہب اور سائنس کی جگہ لے سکتی ہے۔

○

ادبی تنقید میں دانش ورانہ میلان کا پہلا نمائندہ: میتھیو آرنلڈ

(1822-1888)

میتھیو آرنلڈ بنیادی طور پر ایک شاعر تھا، جسے شاعری کے رموز اور شاعری
کی غیر معمولی تاثیر اور تاثیر کی وجوہ سے خاص دلچسپی تھی۔ اپنے عہد کے
سیاسی اور سماجی نشیب و فراز اور وکٹورین عہد کے انسان کی زر پرستی اور
ہوس ناکی کے مضمرات سے بھی وہ پوری طرح واقف تھا۔ اس نے ادبی
تنقید کے علاوہ اپنے عصر کے مختلف طبقات اور ان کی رغبتوں کا تہذیبی سطح
پر مطالعہ کیا تھا جسے غیر معمولی وقعت کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔ اس معنی
میں وہ ایک ایسے دانشور کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، جس کے لیے ادب،
انسان اور اس کا عصر ایک مستقل سوال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کارلایل اور
رسکن یا والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے معروضات کا دائرہ میتھیو آرنلڈ کے
مقابلے میں بے حد تنگ ہے۔ کارلایل اور رسکن کلاسیکی اقدار کے گرویدہ
تھے اور اخلاق کا ایک بلند تصور رکھتے تھے۔ میتھیو آرنلڈ اور ان کے
تصورات میں بعض سطحوں پر اختلاف کی گنجائش کم ہے۔ لیکن میتھیو آرنلڈ

کے بحث کے موضوعات کے حدود خاصے وسیع ہیں۔ ان حدود میں
مذہب، سائنس، ثقافت، شاعری، اخلاق، معاصر اقتصادی میلانات وغیرہ
شامل ہیں۔

آرنلڈ کلاسیکیت کو ایک کسوٹی Stonetouch کے طور پر دیکھتا ہے۔ ہر عہد اور ہر عصر کی اپنی چند منفرد خصوصیات ہوتی ہیں، جو دوسرے زمانوں سے مختلف بھی ہوتی ہیں اور ممتاز بھی۔ آرنلڈ کو اپنے وطنِ عزیز یعنی انگلستان سے گہری محبت تھی۔ لیکن وکٹورین عہد کے انگلستان کا تہذیبی انتشار، اخلاقی پستی اور روحانی دیوالیہ پن وغیرہ نے اس کے سامنے بڑے بڑے سوالات کھڑے کر دیے تھے۔ وہ اپنے عصر سے شاکی بھی تھا اور کسی حد تک مایوس بھی۔ اسی لیے وہ اس بیمار تہذیب کے لیے مختلف نسخے بھی تجویز کرتا ہے۔ وہ ادب اور اخلاقیات میں ایک خوش ترتیبی اور ہم آہنگی دیکھنا چاہتا تھا۔ اہل انگلستان کی تنگ نظری کے باعث ان کے نقطۂ نظر میں وہ آفاقیت پیدا نہیں ہوسکتی تھی، جس سے وسیع المشربیت اور بین الاقوامیت کا تصور مستحکم ہوتا ہے۔ وہ اپنے اربابِ وطن کو خود احتسابی کا درس دیتا ہے تاکہ وہ اپنی محدود عصبیت سے بلند ہوسکیں۔ ان تعصبات کے باعث انگلستان کے باشندوں کا مذاق اور ان کے تہذیبی اعمال ناپختہ ہیں۔ ان میں اس شائستگی، نفاست اور لطافت کی بڑی کمی واقع ہوگئی ہے، جن سے کسی قوم کے اعلیٰ تہذیبی نشانات کا تصور وابستہ کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کو اس بات کا بھی دکھ تھا کہ اس کے ہم وطن تجریدی تصورات سے بھی خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے بلکہ ایسے تصورات کے پیچھے وہ بھاگتے ہیں جو مبہم اور دھندلے ہیں۔ عبرانی فکر نہ جرمنی دانش اور نہ عہد وسطیٰ کی تعلیمات، ان کے لیے مناسب ہیں۔ بلکہ ان کے لیے یونانی کلچر اور یونانی دانش ایک بہتر رہنما ثابت ہوسکتی ہے، جسے عصر جدید کے فرانس نے اپنے لیے مشعل راہ بنالیا ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں عہدِ ایلز بیتھ اور رومانوی تحریک کا مرتبہ بے حد بلند ہے۔ عہد ایلز بیتھ کا زمانہ وہی ہے، جسے نشاۃ الثانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد یہ وہ دور ہے، جسے ادب کی تاریخ میں عہدِ زرّیں سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی طرح رومانوی تحریک نے نوکلاسیکی تعقل پسندی اور تقلید کی روش کے خلاف آواز بلند کی۔ خارجیت کے

برخلاف داخلیت اور پابندی کے بجائے ذہن وضمیر کی آزادی کو ترجیح دے کر جرأت اور بے باکی کا درس دیا۔ لیکن آرنلڈ کی نظر مقامیت سے دور فاصلے کے اس نشان پر تھی، جسے یونان کہا جاتا ہے۔ آرنلڈ اپنے وطن کی ناموس کو بحال کرنے اور اُسے سرفراز کرنے کے لیے کلاسیکی روح کی تبلیغ اور اشاعت کو ناگزیر خیال کرتا ہے۔ اس کی تقریباً ساری نثری تصنیفات کا محور اسی نوعیت کے مسائل ہیں:

On Translating Homer (1861)

The Study of Celtic Literature (1867)

Essay in Criticism (1865-1888)

Culture and Anarchy (1869)

ان تصنیفات میں ادب اور اس کی تنقید کا ایک ٹھوس تناظر ضرور موجود ہے، لیکن معاصر زندگی میں نفاق، عمومی مذاق میں گراوٹ، نودولتیوں کی اخلاقی پستی، پسماندہ طبقہ اور اس کی عدم تربیت سے پیدا ہونے والے مسائل نے معاشرے میں جس تہذیبی انتشار اور بے اصولے پن پر مہمیز کی ہے، آرنلڈ اس سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا تھا۔ وہ صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ:

> ''کلچر ہی سے حلاوت اور روشنی ممکن ہے اور یہی وہ چیزیں ہیں جو کامل کردار کی تشکیل کرتی ہیں۔''

آرنلڈ ادب کو تنقیدِ حیات سے تعبیر کرتا ہے۔ ادب اس کے نزدیک ایک بہت بڑی ذمے داری ہے، جس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر سے بہتر بنانے کی جدوجہد کرے۔ کردار سازی اور اخلاق کی تعمیر میں وہ ایک بڑا کام انجام دے سکتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب یا شاعری جن معانی کی ترسیل کرتی ہے۔ اصلاً وہ تصورات ہیں جو انسان اور انسانیت کی تاریخ میں بہترین دماغوں کے خلق کردہ ہیں۔ انھیں ایک علم کے طور پر فروغ دینے اور پھیلانے یا ان کی اشاعت کرنے کا کام ادب کا ہے۔ آرنلڈ کا یہ تصور اسے افادیت پسند حلقے سے وابستہ کر دیتا ہے۔ دراصل آرنلڈ اپنے عصر میں ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے اور نودولتیوں کی بدمذاقی اور عامیانہ پن سے بہت نالاں تھا۔ انھیں

شائستہ اور مہذب بنانے کی ذمے داری وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام کے سپرد کرتا ہے، لیکن ایک سطح پر وہ ادب سے بھی توقع کرتا اور اصرار کرتا ہے کہ اس بڑے منصب پر پورا اور کھرا اترے۔

یہاں یہ امر بھی کم توجہ طلب نہیں ہے کہ آرنلڈ خالص ادبی اور دانش ورانہ کلچر کا مبلغ نہیں تھا، جو ایک بے حد محدود اور مخصوص تصور ہے۔ وہ اشرافیہ طبقے کو دوسرے ادنیٰ اور نادار طبقوں کی طرف متوجہ کرنے کے اصول پر کاربند تھا، تاکہ وہ برطانوی معاشرہ جو مادیت پرستی کی ہوس میں گرفتار ہے، علم اور دانش کے حصول کی طرف بھی متوجہ ہو۔ ایک بہتر سماج کی تعمیر کے لیے سب سے مناسب یہی آلات واوزار ہیں۔

آرنلڈ مذہب مخالف نہ تھا، لیکن روایتی معنی میں مذہبی بھی نہیں تھا۔ وہ مذہب کا ایک صاف ستھرا تصور رکھتا ہے۔ اُسے عیسائیت کے وہ سخت گیر اصول قطعاً گوارہ نہ تھے، جنھیں بے بدل خیال کیا جاتا ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے آپ کو روایتی اور قطعی عقائد سے دو چند دور رکھا۔ وہ تو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ عیسائیت میں سے فروعی عناصر کے اخراج کے بغیر ہم عیسائیت کی اصل روح کا تحفظ ہی نہیں کرسکتے اور نہ ہی سائنس کی فتوحات کو انگیز کرسکتے ہیں۔ آرنلڈ کی نظر اُس مستقبل پر تھی، جب سائنس مذہب کے لیے ایک چیلنج ہی نہیں ہوگی بلکہ اس پر غالب بھی آسکتی ہے۔ آرنلڈ نے روشن خیالی، وسیع النظری اور عہد فہمی کی ضرورت کو محسوس کرلیا تھا کہ اب انسانیت کی سمت کیا ہونی چاہیے۔ اسی بنا پر وہ بار بار ادب اور سائنس کی ہم آہنگی اور رفاقت پر اصرار کرتا ہے۔ آرنلڈ کی یہ تصنیفات اس کے اسی نوع کے افکار پر مبنی ہے:

St. Paul and Protest Antism (1870)

Literature and Dogma (1873)

God and the Bible (1876)

آرنلڈ ایک اہم اور عہد ساز نقاد تھا، تخلیقیت کو وہ ہر جگہ ایک بلند مقام دیتا ہے۔ پھر بھی وہ سوال کرتا ہے کہ کیا جانسن کو Live of poets لکھنے کے بجائے صرف شاعری کرنی چاہیے تھی؟ یا ورڈز ورتھ کو، جو ایک بہتر تنقیدی صلاحیت کا مالک تھا، لیریکل بیلڈز کا مقدمہ لکھنے کے بجائے صرف سانیٹ ہی لکھنے چاہیے تھے؟ ان سوالوں کے جواب آرنلڈ یہ کہہ کر خود فراہم کرتا

ہے کہ یقیناً ورڈز ورتھ ایک بڑا نقاد تھا اور یہ سوچ کر افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تنقید کی طرف اور زیادہ توجہ کیوں نہیں دی۔ گیٹے خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ دیکھ کر ہمیں تفاخر کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے ہمارے لیے کافی تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔ دراصل ہر ادیب کے اپنے ذہن وضمیر کے تقاضے اور چند محرکات ہوتے ہیں، جن کے باعث وہ اپنی راہ بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

آرنلڈ تخلیقی قوت کو سب سے اعلیٰ درجے کی قوت ہی نہیں اعلیٰ درجے کا تفاعل بھی کہتا ہے جس سے فن کار کو سچی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت کا اظہار ہر دور میں یکساں نہیں ہوتا اور مسرت حاصل کرنے کے ادب کے علاوہ اور بھی دوسرے بہت سے ذرائع ہیں۔ آرنلڈ ادب سے حاصل ہونے والی مسرت کو اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصورات Ideas کی بڑی اہمیت ہے۔ ادب اپنے عصر ہی سے انھیں اخذ کرتا ہے۔ وہ فلسفی کی طرح انھیں دریافت نہیں کرتا کیونکہ ادب مختلف عناصر سے ترکیب پاتا ہے، وہ مرکب ہے نہ کہ تجزیہ اور نہ تحقیق و دریافت کا شمار اس کے منصب میں کیا جاسکتا ہے۔ ایک خاص دانشورانہ اور روحانی ماحول اور بعض مخصوص تصورات کا فیضان اس کے لیے تخلیقی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ ایک ادیب بڑے اہتمام اور موثر طریقے سے ان عناصر کے امتزاج کو ایک خاص ترکیب میں ڈھال لیتا ہے۔ لیکن یہ بھی طے ہے کہ ہر دور اعلیٰ تخلیقی کاموں کے لیے مناسب ماحول کے مطابق نہیں ہوتا۔ اسی لیے آرنلڈ کی نظر میں ادب کی تاریخ میں تخلیقی دور یعنی اعلیٰ ترین تخلیقات سے معمور دور کم سے کم ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ تخلیق کے لیے فرد کی قوت (Power of the man) اور عصر کی قوت (Power of the time) کی حیثیت ناگزیر ہے۔ صرف ایک قوت اس کام کے لیے ناکافی ہے۔

آرنلڈ تنقید کے لیے بےلوثی اور غیر جانبداری Disinterestedness اور Impartiality پر بھی زور دیتا ہے۔ تنقید کو اپنے اصولوں کی روشنی میں محاکمہ کرنا چاہیے نہ کہ ان عملی نقطہ ہائے نظر کی روشنی میں، جو اشیا پر مبنی ہوتے ہیں۔ تنقید بھی ذہن کا ایک آزاد کھیل ہے۔ تنقید نگار کو تصورات کے تعلق سے ان درپردہ سیاسی اور علمی ملحوظات سے پرے ہو کر فکر کرنی چاہیے جن کے ساتھ عوام کی ایک کثیر تعداد وابستہ ہوتی ہے۔ تنقید کا کام بس یہ ہے دیکھنا ہے کہ دنیا میں جو

بہتر سے بہتر سوچا اور سمجھا گیا ہے، اس میں بہترین کیا ہے۔ اسی بہترین کو فروغ دینا اور اس کی تشہیر و توسیع تنقید کے منصب میں اعلیٰ مقام رکھتی ہے۔ انھیں کی بنیاد پر سچے اور تازہ تصورات خلق کیے جاسکتے ہیں۔ آرنلڈ کو اپنے عہد میں تنقید کی ناکامی اور تنقید کے زوال کا ایک بڑا سبب یہ نظر آتا ہے کہ اس نے عملی ملحوظات Considerations پر تکیہ کرلیا ہے۔ ان نقادوں کے لیے عملی مقاصد کا درجہ اول ہے اور 'ذہن کا کھیل' درجہ دوم پر ہے۔ ہر ادبی رسالے اور نقاد نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی ہے، جو ان کے اپنی رغبتوں کے مطابق ہیں، اپنی رغبتوں سے پرے ہوکر بے لوثی کے ساتھ تنقید کے تفاعل سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس لیے آرنلڈ سیاست کی براہِ راست مداخلت کے سخت خلاف ہے۔ اس کی ترجیح اس گہری سنجیدگی پر ہے، جو تخلیق کے حقیقی کردار کو نمایاں کرسکے اور تخلیق سازی کے لیے ایک عمومی فضا تیار کرنے میں معاون بھی ہو۔ ہر بڑی تنقید بہتر ادب کی نشاندہی کرتی اور بہتر ادب کے لیے فضا سازی کا کام کرتی ہے۔ آرنلڈ انگریزی ناقدین کو یہ صلاح دیتا ہے کہ وہ محض انگلستان کے بہترین علم اور بہترین افکار پر ہی نظر نہ رکھیں بلکہ بیرونی ممالک (جیسے جرمنی اور فرانس) کے بہترین افکار کو جانیں اور انھیں فروغ دیں۔ تنقید کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، قابل قدر علم کی تلاش و جستجو کرے اور انھیں مشتہر کرے۔ آرنلڈ کی نظر میں تنقید اور صرف تنقید ہی مستقبل سازی میں معاون ہوسکتی ہے۔ تنقید کو بہر حال متین، لچکدار، سرگرم اور ہمیشہ علم افزا ہونا چاہیے۔ تب ہی وہ تخلیقی عمل کی طرح مسرت بخشنے کی اہل ہوسکتی ہے۔ یہ احساسِ مسرت ایک صاحب ضمیر اور صاحب بصیرت کے لیے اس مسرت سے زیادہ مرجح ہے، جو کسی ادنیٰ، کمزور، بودی، کم مایہ اور ناقص تخلیق سے حاصل ہوسکتا ہے۔

شاعری کے بارے میں آرنلڈ کا خیال ہے کہ وہ کون سا عقیدہ ہے جو متزلزل نہیں ہوا۔ کون سا مسلمہ شرعی اصول ہے، جو سوال زد نہیں ہوا۔ کس روایت کو کوئی صدمہ نہیں پہنچا۔ خود مذہب مادّیت میں ڈھل چکا ہے، لیکن شاعری کے لیے تصور Idea ہی سب کچھ ہے۔ شاعری میں تصور، تصورِ محض کے طور پر کارفرما یا خلق نہیں ہوتا بلکہ وہ جذبے کے ساتھ منسلک ہوکر وارد ہوتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصور ہی اصل چیز ہے۔ آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور جزو

اُس کی لاشعوری شاعری ہے۔ اسی لیے اس کا خیال ہے کہ شاعری کا مستقبل انتہائی تابناک ہے۔ شاعری کی قوت اور تاثیر کی بے پناہ صلاحیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ آئندہ زیادہ سے زیادہ لوگ یہ پائیں گے کہ ہم شاعری کی طرف اس لیے رجوع ہوئے ہیں کہ وہ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے، وہ ہمیں طمانیت بخشتی ہے، وہ ہمیں سہارا دیتی ہے۔ بغیر شاعری کے سائنس بھی نامکمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک دن شاعری ہی مذہب اور فلسفے کی جگہ لے لے۔ آرنلڈ، ورڈز ورتھ کے اس قول کی تائید کرتا ہے کہ ''شاعری زندگی کی دلیل اور تمام علم و آگہی کی نفیس ترین روح ہے۔''

آرنلڈ کے ذہن میں شاعری کا ایک مثالی تصور ہے یعنی وہ شاعری جو ہر کسوٹی پر پورا اتر کر اپنی برتری اور اپنی فضیلت کو ثابت کر سکے۔ آرنلڈ محاکے میں بھی سختی کا قائل ہے اور جانچنے کے لیے بھی اعلیٰ معیاروں کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ شاعری میں ڈھونگ کا کوئی گزر نہیں ہوتا، بالخصوص شاعری میں برتر اور کم تر، کھرے اور کھوٹے یا نصف کھرے، سچ اور باطل یا صرف نصف سچ کی غیر معمولی اہمیت ہے، کیونکہ وہ شاعری ہی ہے جو اعلیٰ تر استعداد کی اہل ہے۔ شاعری، شعری صداقت اور شعری حسن جیسے اصولوں کے ساتھ مشروط تنقیدِ حیات ہے، ہماری روح جس سے طمانیت اخذ کرتی ہے اور جس سے ہمیں سنبھالا ملتا ہے لیکن تنقیدِ حیات کی اہلیت کے مطابق ہی طمانیت اور ٹھہراؤ کی اہلیت ہمیں میسر آتی ہے۔ شاعری جتنی بلند مرتبہ ہوگی اسی نسبت سے اس میں تنقیدِ حیات کی اہلیت ہوگی۔ آرنلڈ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری ہی انبساط آفریں ہو سکتی ہے۔ اسی میں نئی قلب کاری اور ہمیں سنبھالے رکھنے کی قوت مضمر ہوتی ہے۔

آرنلڈ نے اپنے ادبی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا، لیکن اپنے عہد کے ادب اور تہذیب اور ترقی کی رفتار سے پوری طرح مطمئن نہیں تھا بلکہ بعض اعتبار سے مایوسی ہی اس کے حصے میں آئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنا قلم نثر کی طرف موڑ لیا۔ 1865 میں اس کی معرکتہ الآرا تصنیف (Essays in Criticism) منظرِ عام پر آئی، جس نے بڑے پیمانے پر عوام کے ایک بڑے طبقے اور یونیورسٹی کے طلبا، اساتذہ اور دوسرے دانشوروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ایک

سطح پر ادب، اس کے مطالعے کا معروض تھا، لیکن تہذیب اور بالخصوص انیسویں صدی کے نصف آخر کی برطانوی تہذیب اور برطانوی عوام کے عمومی رجحانات کو اس نے کلیدی حیثیت دی تھی۔ اسی لیے اس کتاب کو 'تہذیب کی انجیل' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع تھا۔ وہ اپنی بات تہذیب کے موضوع سے شروع کرتا ہے اور ادبیات، مذہبیات، سیاسیات اور اخلاقیات کے مسائل کو اسی ایک تناظر میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ اس کا ایک بڑا مقصد یہ بھی تھا کہ برطانوی باشندوں میں جو بدمذاقی پیدا ہوگئی ہے، اس کی کسی طور پر تربیت کی جاسکے۔ اسی بنا پر وہ ذوق کی معیار بندی کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دیتا ہے۔ اسے تنقید کے طریقِ کار میں جو انتشار اور بے اصولے پن کی کیفیت ہے اس کا بھی شدید احساس تھا۔ اسی لیے تنقید کے وہ تاریخی اور سائنسی طریقوں کا تعارف کراتا ہے جن کی اساس معروضیت، تجزیے، تقابل اور معقولیت پر تھی۔ اسے اعلیٰ طبقے کی سردمہری اور بے اعتنائی سے شکوہ ضرور تھا لیکن اس کے لیے سب سے بڑا تہذیبی مسئلہ درمیانے طبقے کی معاشرت تھی۔ یہ وہ طبقہ تھا، جو اپنی ناشائستگی اور عامیانہ پن کے احساس سے بھی عاری تھا۔ آرنلڈ کا خطاب عالموں اور دانشوروں سے اتنا نہیں تھا، جتنا اس طبقے سے تھا۔ وہ اپنے ہم وطنوں کو دانش کے اعلیٰ مقام پر دیکھنے کا زبردست متمنی تھا۔ جہاں وہ مایوسی سے دوچار ہونے لگتا ہے تو اس کا قلم یک دم طنز، کبھی شکوہ، کبھی احتجاج اور کبھی تمسخر کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ طبقۂ امرا کی آسودہ خاطری، ذہنی کاہلی، اور ایک اوسط وکٹورین فرد کی دھکم دھکا کر کے دوسرے سے سبقت لے جانے کے لیے جو ہوڑ سی لگی ہے آرنلڈ کے بحث کے موضوعات بھی یہی ہیں اور اس کے طنز کے نشانے بھی یہی ہیں۔ وہ تعلیمی اداروں اور نام نہاد دانش کدوں میں پروردہ تضادات اور ان کی نااہلی پر طعنہ زن ہوتا ہے۔ ایک روشن خیال ہونے کے ناطے اکثریت کے سفلے پن کو موجبِ ذلت سمجھتا ہے۔ کلیسائیت اور کلیسائیت کی سخت گیری کو طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ ان تمام روایتوں، عقائد اور شرعی قواعد کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے، جنھیں دانش کی سطح پر صحیح ثابت نہیں کیا جاسکے۔ آرنلڈ حسن اور صداقت کو درجہ اوّل پر پرکھتا ہے۔ اخلاقی متانت کا مرتبہ بھی اس کے یہاں بلند تھا، جس میں انسانیت کی ترقی کا راز مضمر ہے۔ وہ فن اور ادب میں بھی ان لوگوں پر سخت تنقید کرتا ہے، جو

محنت، انہماک اور یکسوئی سے جی چراتے ہیں۔ آدمی جب تک اپنے اندر گہری سنجیدگی اور لگن نہیں پیدا کرے گا وہ اعلیٰ ادب نہیں خلق کر سکتا۔ اس نے کلاسیکیت سے فنی تکمیل، فنی حسن اور ضابطہ بندی کا درس لیا اور یہ سیکھا کہ تخلیقِ فن ایک انتہائی صبر آزما عمل ہے اور نقاد کی یہ کوشش ہونی چاہیے کہ وہ علم کے تمام شعبوں، دینیات، فلسفہ، تاریخ، فن اور سائنس میں معروض کا مطالعہ اس طرح کرے جس طرح حقیقت میں وہ ہے۔ جبکہ آسکر وائلڈ کا خیال قطعاً اس کے برعکس ہے وہ کہتا ہے کہ نقاد کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ ''وہ معروض کا مطالعہ اس طور پر کرے جیسے حقیقت میں وہ نہیں ہے۔''

آرنلڈ محض ایک بلند پایہ شاعر ہی نہیں ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی تھا۔ اس کی تنقید کا موضوع و معروض صرف ادب ہی نہیں تھا بلکہ تہذیب، تاریخ، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے موضوعات و مسائل کا بھی اس کی تحریروں میں ایک خاص مقام تھا۔ وہ معقولیت پسند اور روشن خیال تھا جو کلاسیکی فن و ادب کی ضابطہ بندی اور معیار بندی کو مثالی تسلیم کرتا ہے لیکن مذہبی سخت گیری اسے سخت ناپسند ہے۔ شاعری اس کے نزدیک اعلیٰ درجے کا فن ہے، جو نہ صرف تفسیر حیات بلکہ تنقید حیات بھی ہے۔ اسی طرح اعلیٰ تنقید کو وہ ایک گراں قدر تہذیبی عمل قرار دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرنلڈ نے جن متنوع مسائل کو اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا ان کی گونج بیسویں صدی کے نصف اوّل تک سنائی دیتی رہی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے طریقِ نقد کا پہلا درس اسی سے لیا تھا۔ اسی طرح ایف۔ آر۔ لیوس کے تہذیبی تصورات پر آرنلڈ کے تاثرات کا نقش گہرا ہے۔

O

جمالیات: ایک تصور نقد، ایک تحریک

جمالیات فلسفے کی ایک شاخ ہے، جسے فلسفہ حسن بھی کہا گیا ہے۔ سقراط سے بھی قبل ادب وفن کے سلسلے میں ایسے بہت سے تصورات سے سابقہ پڑتا ہے جو منظم تو نہیں ہیں لیکن اشاروں اور مختصر رایوں کی شکل میں یا یہ کہیے کہ کم سے کم لفظوں میں بہت کچھ ادا کرتے ہیں۔ وہ ارسطو ہی ہے جو چیزوں کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا اور انھیں دوسرے متعلقات کے ساتھ دیکھتا، امتیاز قائم کرتا اور بالآخر کسی دعوے تک پہنچتا ہے۔ حسن کے بارے میں اس کا تعدیل، تناسب اور ہم آہنگی کا تصور بھی نیا نہیں تھا لیکن ان امور کے بارے میں اتنی معروضیت اور استدلال کے ساتھ کسی اور نے کوئی نتیجہ اخذ نہیں کیا تھا۔ ارسطو کا جمالیاتی تصور استدلال اور تعقل کی بنیاد پر قائم ہے جب کہ انیسویں صدی کے اواخر میں پروان چڑھنے والی جمالیاتی تحریک میں جذبہ و احساس کو رہ نما بنایا گیا ہے۔ کوئی بھی فن تعقل کے بجائے پہلے وجدان اور جذبے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ احساساتی سطح پر ہم اس سے رشتہ قائم کرتے ہیں اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اس معنی میں جمالیاتی مفکرین کے یہاں ذہنی اور جذباتی تاثر کی زیادہ قیمت ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ فن خود مکتفی اور مقصود بالذات ہوتا ہے کسی خارجی مقصد کو پورا نہیں کرتا اور نہ افادیت اور کسی مسئلے کا حل اس کے منصب کا حصہ ہے۔ اس ضمن میں ایڈگر ایلن پو، بادلیر، گوئٹے، والٹر پیٹر، آسکر وائلڈ

اور سون برن کے خیالات کی خاص اہمیت ہے۔

جمالیات کے ابتدائی نقوش یونان میں ملتے ہیں۔ لیکن اصول طور پر اٹھارھویں صدی میں جرمن مفکرین نے اس کے مطالعے کی باقاعدہ داغ بیل ڈالی اور جو انتہائی قلیل عرصے میں ایک مرعوب کن موضوع بن گیا۔

عہد قدیم میں اسطور سازی کا عمل بہ ذاتِ خود انسانی حسیت کے ایک اہم موڑ کی نشان دہی کرتا ہے۔ اسطور نے حسن کا یک ایسا تصور عطا کیا تھا جس میں جلال و جمال کی اقدار مشترک تھیں۔ فلسفۂ قدیم کا بھی ایک اہم ترین موضوع حسن ہی تھا۔ اس کے نزدیک کائنات اپنی ترکیب میں نظم، ضبط، توازن اور تناسب کی حامل ہے۔ وہ کثرت میں وحدت کے اصول کا قائل تھا۔ حسن اس کے نزدیک خیر سے منقطع نہیں تھا بلکہ خیر کی تصدیق ہی صداقت تھی جس کا دوسرا نام حسن تھا۔ حسن کے علاوہ عقل پر اس کا ایمان کامل تھا اور عقل کو وہ ایسی قوت سمجھتا تھا جو کائنات کی اسرار کشا اور معرفت کا سرچشمہ ہے۔ فطرت، حسنِ مطلق کی مظہر اور فطرت کا حسن جو کہ محض ظلِ الٰہی ہے۔ اضافی اور تغیر پذیر ہے۔ علی الرغم اس کے الوہی حسن بقا ہی بقا ہے۔

سقراط کے نزدیک حسن، ذات خداوندی کا مظہر، قائم بالذات، خیر اور حیاتِ انسانی کی اصل غایت ہے۔ حسن، حقیقت ہے اور فطرت اس کی اکمل ترین مظہر، فن محض مرئی کی نقل۔ مگر فن کو اس نے افادیت بخش قرار دے کر جزوی طور پر حقیقت پسند نقطہ نظر کی بنیاد ضرور رکھ دی تھی۔ افلاطون، اس عالم مجازی کی تمام اشیاء کو فانی اور ان تصورات یا امثال کی نقل یا عکس قرار دیتا ہے، جو لافانی اور حقیقی ہیں۔ اس طرح عالم صوری کا حسن بھی فانی ہے۔ جبکہ حسن ہر عیب سے منزہ ہے، ازلی وابدی ہے، مبدءِ خیر و مسرت ہے۔ فن چونکہ نقل ہی نہیں بلکہ نقل کی نقل ہے اس لیے وہ مخربِ اخلاق، باطل اور گمراہ کن ہے، دانائی سے خارج۔ صداقت سے بعید، متانت واعلیٰ مناصب سے عاری۔ افلاطون کا نظریۂ حسن تنزیہی ہے اور نظریۂ فن، اخلاقیات کی بنیاد پر استوار۔ اپنے ان تصورات میں وہ محکم اور مطلق نظر آتا ہے۔ ارسطو (384 تا 322 ق م) نظم و ضبط، تناسب، قطعیت اور تعین کو حسن کے لازی اجزا خیال کرتا ہے۔ مگر فنون لطیفہ سے قبح کو خارج نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک مُضحِک شے طربیہ کا موضوع ہوتی ہے اس لیے قبح بھی حسین

شے کی ایک صفت ہے۔ اسی طرح حسن اور خیر دونوں اپنی اصل میں ایک ہیں۔ خیر یا نیکی عمل سے وابستہ ہے جبکہ حسن ساکن ہے جس کے مشاہدے سے عقل حظ حاصل کرتی ہے اور یہ حظ بےلوث اور درجے میں حسیاتی حظ سے اعلیٰ ہے۔ ارسطو فن میں نقالی کو افضل درجہ تفویض کرتا ہے۔ کیونکہ نقالی کی صلاحیت خدا کی ودیعت کردہ بہترین نعمتوں میں سے ایک ہے۔ فنکار تخیل کی وساطت سے فطرت کی خامیوں کو دور کر کے فطرت اور اعمالِ انسانی کی بہ درجہ کمال ترجمانی کرتا ہے۔ یہ عملِ نقل، تخلیقِ مکرر کا عمل ہے۔ فن چونکہ الفاظ کو بہ روئے کار لاتا ہے اس لیے اس کے طریقۂ ادائیگی کی اپنی انفرادیت ہے۔ ارسطو کے تصور کے مطابق شاعری تخیل کی تخلیقی قوتوں سے فائدہ اٹھا کر امکانات پر کمند ڈالتی ہے جبکہ تاریخ کا موضوع محض گزشت و سرگزشت ہے۔ اس کے نزدیک وہ عدم امکان جو قابلِ اعتبار ہے اس امکان کے مقابلے میں مرجح ہے جو ناقابلِ اعتبار ہے۔ ارسطو کی ایک اہم عطا تزکیہ Catharsis: کا وہ تصور ہے جس کی رو سے المیہ، رحم اور خوف کے جذبات کو برانگیخت کر کے ان کا تنقیہ و اخراج کر دیتا ہے۔ اس طرح ناظر و سامع کی اصلاحِ نفس اور بعض کے نزدیک اخلاقی اصلاح ہو جاتی ہے۔

ابیقورس (341 تا 270 ق م) کے نزدیک روح جسم ہی کی طرح مادی ہے اور ہمہ تن حس ہے اور عقل حس کی ایک لطیف صورت ہے۔ اس طرح انسان کا حسی عمل بھی مادی عمل ہی ہے۔ احساس کے ذریعے جو انبساط حاصل ہوتا ہے۔ وہ جسمانی لذت اندوزی کے برخلاف روحانی ہے۔ اسی کو وہ خیرِ اعلیٰ کا نام دیتا ہے۔

فلاطینوس جو کہ اشراقیت Platonism کا اہم موید تھا، فطرت اور کائنات کو حسنِ مطلق کا جزوی مظہر خیال کرتا ہے۔ لیکن انھیں ادنیٰ نہیں گردانتا بلکہ جس طرح خدا کے تخلیق کردہ مظاہرات و موجودات کی تعظیم ہم سب پر واجب ہے۔ اسی طرح فنونِ لطیفہ بھی عقل اور تخیل کے ذریعے اشیا کی حسن افروز نقالی ہیں اور ایک طور پر احترام کے مستحق ہیں۔ چوتھی صدی عیسوی سے تیرہویں صدی عیسوی تک کے طویل عرصے میں سینٹ آگسٹن St. Augustine (353-430) اور تھامس اکویناس Thomas Aquinas (1227-1274) کے جمالیاتی تصورات سری اور الوہی حسن سے مملو ہیں۔ دونوں مفکرین پر یونانی فلسفے کے علاوہ مذہب اور تصوف کا

گہرا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ دونوں ہی وحدت الوجود کے قائل ہیں البتہ آگسٹن کے نزدیک قبح، حسن کا ایک جزو لازم ہے۔ جبکہ ایکویناس، حسن میں تنوع نہیں دیکھتا، بلکہ اسے موزونیت و تناسب کا پیکر خیال کرتا ہے۔

اسپنوزا Benedict Spinoza (1632-1677) حسن کی معروضیت ہی سے انکار نہیں کرتا بلکہ حسن اور قبح دونوں کو انسانی تخیل کی کرشمہ سازی قرار دیتا ہے۔ شیفٹس بری 1671-1713 کے نزدیک حسن کا منبع ذاتِ خداوندی ہے۔ جو انسان کی رسا سے باہر ہے۔ وہ ظاہر بھی ہے مخفی بھی۔ انسان کی تخلیقی قوت فن کو حسین بنا دیتی ہے جسے شیفٹس بری عارضی کہتا ہے۔ اس کے تصور کے مطابق حسن خیر اور صداقت اپنی اصل میں ایک ہی ہیں۔

وکو 1668-1744 کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تخیل کی تخلیقی قوت کی اہمیت کا احساس دلاتا ہے اور تخیل ہی کو فن کا حسن کہتا ہے۔ شاعری اس کے نزدیک جذبے سے سروکار رکھتی ہے اور فلسفہ کا تعلق استدلال سے ہے۔ افلاطون نے شاعری میں کذب کو اخلاق و معاشرے کے منافی ٹھہرایا تھا جبکہ وکو اسے قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور اس کی وکالت کرتا ہے۔

بام گارٹن Baumgarten 1714-1762 کا نام جمالیات کے ضمن میں بڑی وقعت کا حامل ہے۔ وہ اپنی کتاب موسوم بہ Aesthetica بابت 1750 میں جمالیات کی اصطلاح کو پہلی بار جدید معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیات فلسفے کا ایک علاحدہ اور مستقل شعبہ ہے۔ اسے وہ فنونِ لطیفہ کے نظریے اور حسین طریقے سے سوچنے کے فن سے بھی موسوم کرتا ہے۔ بام گارٹن نے جمالیات کو حسی علم کی سائنس سے بھی تعبیر کیا ہے، جو کہ منطق، یعنی فکرِ صحیح کی سائنس سے درجے میں کم نہیں ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو ہیں اور دونوں ہی علم و صداقت کے ادراک کا ذریعہ ہیں۔ اس کے نزدیک جذبے کا مکمل اظہار ہی حسن ہے اور نامکمل اظہار قبیح کا درجہ رکھتا ہے۔ شعری فن پارہ چونکہ تخیل کی تخلیق ہوتا ہے، اس لیے وہ غیر معین و غیر واضح ہوتا ہے۔ وضاحت عقل کا وظیفہ ہے اور ابہام تخیل کا۔

شاعری جذباتی تخلیق ہونے کے باعث اپنے اندر جذبات کو متحرک کرنے کی قوت سے مالا مال ہوتی ہے۔ جو تخلیق جتنی جذباتی ہوگی اتنی ہی شاعرانہ ہوگی۔ الفاظ و اصوات جس قدر

شاعرانہ ہوں گے نظم اتنی ہی اکمل ہوگی۔ فنی حسن آپ اپنے میں جتنا مکمل ہوگا اتنا ہی وہ فرحت بخش وعلم افروز ہوگا۔

فطرت، بام گارٹن کے نزدیک مکمل و مثالی ہے۔ فن نام ہے فطرت اور فطری اعمال کی نقل کا۔ شاعری جس قدر فطرت سے دور ہوگی اتنی ہی اس کے حسن اور کمال میں بھی کمی واقع ہوگی۔

بام گارٹن کے خیال کے مطابق استدلال سے ماخوذ صداقت اور مدرک بالحواس حسن کے مابین امتیاز کی ایک روشن لکیر ہے۔ حس، اس کے نزدیک تعقل کی ادنیٰ سطح نہیں ہے۔ بام گارٹن کے اس تصور کو بعد ازاں ونکل مان نے کافی فروغ دیا۔

امینوئل کانٹ Immanuel Kant (1724-1804) کو عقل محض کے محاکے اور عقل عملی کے محاکے سے متعلقہ مشکلات کا حل جمالیاتی محاکے میں نظر آتا ہے۔ مگر حسن ہمارے اندر کے تناسب کا نتیجہ ہے اور اس کا انبساط بے لوث ہوتا ہے۔ کانٹ کہتا ہے کہ:

> ''کوئی چیز اگر حسین ہے تو اس کے حسن کا جواز ہمارے پاس نہیں ہوتا۔ وہی چیز دوسروں کے لیے بھی حسین ہوتی ہے کیونکہ انسانوں میں احساس کی سطح پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ اس صورت میں حسن سے حاصل ہونے والی مسرت کا دائرہ وسیع ہو کر آفاقی حدود کو چھو لیتا ہے۔''

مقصدیت کی وہ دو اقسام بتاتا ہے: پہلی قسم کی مقصدیت کے تحت راست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا حساس، حسن ہے۔ جسے وہ فوری اور موضوعی کہتا ہے اور جو عملی حاجتوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ دوم ناراست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا احساس، جس میں افادیت سے مملو، مقصدیت کام کرتی ہے۔ مسرت کا پہلا تجربہ وہ ہے جس سے ایک فن کار گزرتا ہے اور دوسرے تجربے سے وہ شخص، جس کے لیے معروض میں افادیت کا کوئی پہلو مضمر ہے۔ اسی لیے کانٹ کے نزدیک فن کے قطعی اصول وضع نہیں کیے جا سکتے کیونکہ نہ تو وہ سائنس ہے اور نہ اکتسابی۔ مفید ہے نہ کارآمد۔ وہ تو بے لوث اور خالص ہوتا ہے۔

فریڈرک ہیگل Hegel (1770-1831) کی کتاب 'جمالیات' بڑے عالمانہ انداز کی

تصنیف ہے۔ اس کتاب میں اس نے فلسفۂ حسن، فنی جذبہ اور مختلف فنون کے ارتقا اور درجات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔

حسن کے ضمن میں اس کا خیال ہے Idea یا تصور کا حسی صورت میں ظہور پانا حسن ہے اور تمام موجودات میں انسان کا حسن سب سے اعلیٰ ہے۔ وہ ہر چیز میں حسن کا جلوہ دیکھتا ہے۔ اسی لیے فطرت اس کے نزدیک نہ صرف حسنِ خاص کی حامل ہے بلکہ قوتِ حیات کا منبع بھی ہے۔ باوجود اس کے فطرت کے مقابلے میں فن، خود فطرت جس کا مبدا ہے، میں حسن مکمل طور پر آشکار ہوتا ہے اور اُسے فطرت سے بلند کر دیتا ہے (جبکہ جرمنی شیو سکی فن کے کمال کو فطرت کے کمال سے کم تر درجہ تفویض کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ہر ذی روح مخلوق جس میں حسن انسانی بھی شامل ہے فنی حسن سے اعلیٰ اور افضل ہوتا ہے)................. ہیگل یہ کہہ کر فن، روح یا نفس کی مادّے پر فتح کا نام ہے۔ فن کو ایک بلند مقام عطا کر دیتا ہے۔ لیکن ہیگل تمام فنون کو ایک ہی منصب عطا نہیں کرتا بلکہ یہاں بھی فنون کی ارتقائی تاریخ کے حوالے سے شاعری کو تجسیمِ تصور کے لحاظ سے سب سے افضل قرار دیتا ہے۔ کیونکہ شعری فن ان معنوں میں سب سے ہمہ گیر اور روحانی ہے کہ اس میں خارجی وسائل کے بجائے زبان سے کام لیا جاتا ہے اور ہیگل کے نزدیک تصورات کے اظہار کا سب سے موثر اور مکمل ذریعہ الفاظ ہیں اسی لیے شاعری فنون کا فن ہے ہیگل کے تصورِ فن میں 'تصور' کی تخلیقی فعلیت، حسنِ خیال کی زائیدہ ہے اور اس کے اظہار کا ذریعے مادّے کی حاجت سے بے نیاز ہے۔

بینڈیٹو کروچے Benedetto Croce (1866-1952)، جمالیات کی تاریخ میں بہت اہم مقام رکھتا ہے۔ 1900 میں اس نے اظہاریت Expessionism پر تین خطبات دیے تھے۔ انھیں کو اس نے 1902 میں جمالیات نام کی کتاب میں یک جا کر کے شائع کر دیا تھا۔ انگریزی میں اس کی اشاعت 1909 میں عمل میں آئی۔ اس کتاب کے دو حصے ہیں پہلے حصے میں جمالیات پر اصولی بحث ہے۔ دوسرے حصے میں جمالیات کی تاریخ پیش کی گئی ہے۔

کروچے وجدانی جمالیتی ہے۔ وہ جمالیاتی تجربے کو خالص تجربہ کہتا ہے اور اس کے نزدیک وجدان، عقل یا منطق سے بری ہے۔ فن، وجدان ہے اور فنی تجربہ اصلاً وجدانی تجربہ

ہے۔ کروچے کے فلسفۂ روح میں وجدان سب سے اولین اور خلقی نوع کا حامل ہے۔ وجدان ہی کو وہ اصلی اور منفرد بھی کہتا ہے اور وجدان ہی اس کے نزدیک کرۂ فن ہے۔ فن چونکہ وجدان ہے اس لیے روح کی ایک نوع کی حیثیت سے وہ دائمی ہے۔

کروچے علم کی دو اقسام بتاتا ہے:

(1) وجدانی علم (2) منطقی علم

وجدانی علم کا سرچشمہ تخیل ہے۔ جس سے پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے۔ اسے وہ فرد کے علم اور علاحدہ علاحدہ اشیاء کے علم سے موسوم کرتا ہے۔ جبکہ منطقی علم کا سرچشمہ عقل ہے جس سے تصورات خلق ہوتے ہیں۔ اسے وہ آفاق کے علم اور اشیاء کے باہمی رابطوں کا علم کہتا ہے۔ اظہار کے ضمن میں کروچے کا خیال ہے کہ وہ ایک خالص انفرادی اور ذہنی عمل ہے۔ وجدانی علم ہی اظہاری علم ہے۔ کسی چیز کے وجدان کر لینے کے معنی اپنے اوپر اس کے اظہار کر لینے کے ہیں— اس طرح وجدان کرنا ہی اظہار کرنا ہے۔ کروچے کے معنوں میں دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وجدان ہی اظہار ہے۔ اظہار فن کار کی روحانی تجلی ہے۔ جو تاثرات و محسوسات کو مبہم احساس کے منطقے سے نکال کر روح کے درخشاں منطقے میں لے آتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''ہم نے کسی چیز پر ذہنی طور پر دسترس حاصل کر لی گویا اپنے اوپر اس کا اظہار کرلیا اور اپنی پہلی اور بنیادی سطح پر اس تصویر یا مجسمے کی تشکیل ذہن میں ہوجاتی ہے۔ زبان، ساز، رنگ وغیرہ وسائل سے جو مادی نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ دراصل اظہار کے بعد کا عمل ہے۔ جس کا جمالیاتی عمل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔''

کروچے اظہار کو فن کار کی حد تک ہی مخصوص نہیں کرتا بلکہ قاری بھی اس میں شریک ہے۔ قاری جب کسی تخلیق یا فن پارے سے محظوظ ہوتا ہے تو گویا وہ اپنے اوپر اس کا اظہار کر لیتا ہے۔ جس کو وہ ایک کامیاب اظہار کا نام دیتا ہے بلکہ حسن ہی اس کے نزدیک اظہار ہے۔ اگر اظہار کامیاب نہیں ہے تو وہ اظہار بھی نہیں ہے۔

ماہرینِ جمالیات فن اور صداقت کے رشتے پر غور کرتے ہیں کہ وہ داخلی ہے آیا خارجی نیز یہ کہ حسن کا مشاہدہ کرنے والا جس قسم کا جمالیاتی تجربہ اخذ کرتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ اب حسن کا مسئلہ ادبی ناقدین اور جمالیئین کی نسبت معنیات Semantics کے ماہرین کے لیے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ بلکہ بعض علماء اسے معنیات ہی کے مسئلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک فن کے محاکے کے ضمن میں حسن بنیادی قدر کی حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ قدریں جو حیات و کائنات نیز مابعدالطبیعیات سے ماخوذ ہیں۔ فنی و ادبی قدر شناسی میں بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں پہلے فرانس اور پھر انگلستان میں اس رجحان کی باقاعدہ داغ بیل پڑی۔ اس کے ابتدائی نقوش رومانویوں بالخصوص جرمن مفکرین کے یہاں واضح ہیں۔ کانٹ، شلینگ، گوئٹے اور شلر کم از کم اس امر پر متفق تھے کہ فن خودکار ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے نیز یہ کہ تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خودمختار اور آزاد ہے۔ کانٹ کا مقصدیت یعنی خارج از مقصد کا تصور یا اس کا یہ اصرار کہ فنی کارنامے کا وجود خالص اور غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ گوئٹے کا فن پارے کی آزاد عضویت پر زور، شلینگ کا یہ خیال کہ فن پارہ اپنی تخصیص میں کائنات کا ایک بے نظیر انکشاف ہے، یا شلر کا یہ نظریہ کہ اگر کسی کو اخلاقی بننا ہے تو اسے چاہیے کہ پہلے جمالیاتی بنے۔ اساساً فن کے تئیں سماجی، سیاسی، اخلاقی اور اقتصادی ترجیحات کے منافی ہے۔ نیز یہ کہ فن کو جانچنے کا ہر وہ معیار جس کے ذریعے اس کی افادی کارکردگی و ناکارگی کا پتہ لگایا جاتا ہے۔ غیر جمالیاتی اور نادرست ہے۔

انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں ہربرٹ اسپینسر اور الیگزنڈر بین، اور جیمس سلی جیسے برطانوی نفسیات دانوں نے ادراک اور فہم کی نوعیت کے بارے میں یہ نیا تصور قائم کیا کہ:

"انسانی ذہن سلسلہ بند تاثرات کے ذریعے بیرونی دنیا کا ادراک کرتا ہے۔"

انسانی اعمال کے دو درجات ہیں۔ وہ اعمال جو بنیادی طور پر زندگی افزا اور زندگی کی افزائش سے متعلق ہیں اور دوسرے وہ جو آپ اپنے تحفظ کے ضامن ہیں۔ ان ماہرین نے انسان کے بنیادی جمالیاتی تاثرات کو دوسرے درجے پر رکھا ہے۔

جرمن مفکرین اور بالخصوص گوئٹے کے تصورات نے غیر معمولی اور ہمہ گیر اثرات قائم کیے تھے۔ انگلستان میں کالرج، کیٹس، کارلایل اور بعد ازاں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ، امریکہ میں ایڈگر ایلن پو اور رالف والڈو امرسن اور فرانس میں مادام ڈے اسٹیل، وکٹو کوسن اور تھیو فائل جوفرائے کے بعد بادلیر، میلارمے اور فلابیر نے ان تصورات کو فروغ دیا۔ اس ضمن میں تھیوفائل گوئٹے کے جمالیاتی نقطۂ نظر نے ایک نئی مثال قائم کی۔ وہ بنیادی طور پر ایک مصور تھا۔ جس کی ذہنیت کی تشکیل رومانویوں کے عروج و زوال کے ماحول میں ہوئی تھی۔ لیکن وہ رومانیت کا مشروط و محدود طور پر ہی قائل تھا۔ رومانویوں کی انسان دوستی، وسیع المشربی، رجعت بہ فطرت اور جمہور پسندی جیسے تصورات سے اسے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے نزدیک:

''حسن خواہ اس کا تعلق فن سے ہو کہ فطرت سے آپ اپنا مقصد ہے۔
اخلاق اس کی ذات کا حصہ ہے۔ ذریعہ نہیں۔''

گوئٹے کا اصرار اشیا کی خارجیت پر تھا اور اسی بنا پر وہ ہیئت کی تکمیل کا دل دادہ اور لفظوں کے وسیلے سے بصارت کے تجربے کو تصویر و تجسیم میں بدلنے پر قادر تھا۔ اس نے اپنی نظموں کو عظیم اعتراف پاروں کا نام دے کر ذاتی تجربے کے اظہار کی راہ ہم وار کردی۔ اس کے نزدیک فن روحانی طمانیت کا ذریعہ ہے۔ شاعری نہ تو ورڈز ورتھ کے لفظوں میں عالم سکون میں جذبات کی باز آفرینی ہے اور نہ جذبے کا بے محابا اظہار ہے۔ اپنے تنقیدی تصوارت کے ذریعے وہ بہ یک وقت تین رجحانات پر اثر انداز ہوا۔ ایک طرف فن برائے فن کے علم برداروں نے اس کے تصور کو اپنے لیے مثال بنایا کہ فن خود مکتفی ہے۔ دوسرے حقیقت پسندوں نے اس کے غیر جذباتی اور فطرت پسندوں نے اس کے تخیل سے عاری معروضی فنی عمل کے رویے سے اکتساب کیا۔ فن برائے فن کے مویدین کے حق میں اس کا یہ قول کافی مقبول ہوا کہ:

''فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے۔ اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔''

اس نظریے کے دفاع میں وہ کہتا ہے:

''کہ کسی بھی گھر کی اگر کوئی چیز انتہائی کارآمد ہے تو وہ ہے بیت الخلا جس میں فلش کا بھی انتظام ہو۔''

امریکہ میں ایڈگر ایلن پو نے اس خیال کا اظہار کیا کہ

''حسن ہی بیک وقت خالص، شدید اور جلد مسرت عطا کرتا ہے۔ اس کے مطابق حسن ایک مثالی ہیئت کا نام ہے، حواس جس سے رشتہ قائم کرتے ہیں۔ یہ تجربہ خالص جمالیاتی یا دوسرے لفظوں میں شاعرانہ مسرت کے احساس کا موجب ہوتا ہے۔ جمالیاتی مسرت کا یہ احساس ہی حسن کی پرکھ ہے۔ جب لوگ حسن کا نام لیتے ہیں تو صحیح معنی میں ان کا اشارہ کیفیت کی طرف نہیں ہوتا بلکہ اس تجربے اور سرافراز روح کی طرف ہوتا ہے جسے وہ تصور حسن کا نتیجہ کہتا ہے۔ حسن ہی میں عظمت ہے اور حسن ہی شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق شاعری حسن کی ایک مترنم تخلیق ہے نیز یہ کہ نظم مکمل طور پر نظم کے لیے ہوتی ہے۔''

بادلیئر پو سے بہت متاثر تھا۔ اس کا اصرار خوشبو، آواز، شکل اور رنگ کے حسی تجربے کی قدر پر تھا کہ ان سے تخیل ایک نئی دنیا یا بادلیر کے لفظوں میں ایک نئے حسی تجربوں سے معمور دنیا خلق کرتا ہے۔ وہ فن کے خالص ہونے پر زور دیتا ہے لیکن اخلاقیات سے اپنے آپ کو مکمل طور پر بری نہیں کرتا بلکہ وہ ان فنکاروں کے خلاف احتجاج کرتا ہے جو فن برائے تحفظِ فن جیسے مکتب کی طفلانہ خوش خوابیوں میں گم ہو کر سرے سے اخلاقیات ہی کے منکر ہو گئے ہیں۔ تاہم فن اور تدریس اس کے نزدیک ایک دوسرے کی ضد ہیں بادلیر کہتا ہے کہ:

''فن ہر چیز کو سمو لیتا ہے لیکن اس چیز کا ایک شیرازہ بند ترکیب میں اس طور پر ڈھلنا ضروری ہے کہ اس سے ایک مکمل کل کا تاثر خلق ہو سکے۔''

بادلیر یہاں صاف لفظوں میں تخلیق کی عضویاتی ساخت کی سمت اشارہ کر رہا ہے۔ اس سے اس کی ہیئتی ترجیحات کا بھی بخوبی پتہ چلتا ہے۔ وہ دنیا کو علامتوں کا جنگل قرار دیتا ہے اس کے نزدیک فطرت کی نقل فن نہیں ہے بلکہ فن کا مقصد تو مثالی حسن کو قریب تر لانا ہے۔ اس کے یہاں تخلیقی عمل ایک وسیلہ ہے حسن مطلق کو پانے کا۔

بادلیر کے ان تصورات نے Pre-Raphaelites Brotherhood اور بالخصوص سون برن (Swinburne) پر گہرا اثر قائم کیا۔ سون برن نے اپنی نظموں میں حسن سے متعلق ان حسی اور عشقیہ جذبات کا اظہار کیا جو عام اخلاقیات کے منافی سمجھے جاتے تھے Poems and Ballads 1866 نامی مجموعے میں بیشتر نظموں کے موضوعات اس زمانے کی اخلاقیات کے منافی تھے۔ اس باعث سون برن کو بڑی سخت مذمت و ملامت کا سامنا کرنا پڑا۔ ان نظموں پر اتنی لے دے مچی کہ سون برن نے اپنی دفاع میں Notes on Poems and Reviews نام سے ایک پمفلٹ شائع کیا۔ جس کا انداز جدلی اور مناظراتی تھا۔ اپنے پمفلٹ کے آخری حصے میں اس نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ فن کی آزادی کا مدلل دعویٰ پیش کیا اور ادب میں اخلاقیات کی مداخلت کو ناروا ٹھہرایا۔ اپنے دعوے کے حق میں وہ ولیم بلیک کی شاعری کی مثال پیش کرتا ہے۔ گوئٹے اور بادلیر (جس سے وہ بے حد متاثر تھا) کا حوالہ دیتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی عنصر کا بار پا جانا محض ایک اتفاقی امر ہوتا ہے۔

گوئٹے، پو اور بادلیر کے تصورات نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں والٹر پیٹر 1839-1894 اور آسکر وائلڈ کے ہاتھوں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ والٹر پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ فن زندگی کی نقل نہیں بلکہ زندگی خود فن کی نقل ہے۔ فن کار محض تاثر پیش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی تجربہ مستقل اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔ پیٹر اپنے قاریوں کو جمالیاتی رفاقت میں زندگی بسر کرنے کا مشورہ دیتا اور حبِ فن برائے تحفظِ فن پر اصرار کرتا ہے لیکن اس کی جمالیاتیت، وحشی لذتیت سے کوسوں دور ہے اسے دانشورانہ متشدد جمالیاتیت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جو اخلاقی درس کی مخالف مگر فن کے اخلاقی اثر کی مؤید ہے۔ Style 1866 میں اس نے اس امر پر زور دیا کہ:

> ''عظیم فن اغلب طور پر ہم میں ایک دوسرے کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔''

وہ لفظوں کی اسرار انگیز قوت کا قائل تھا۔ شاعر جب اس قوت کو کام میں لاتا ہے تو اس کا تجربہ قاری کو اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شاعرانہ تجربے کے اظہار میں اس فنی عضویاتی وحدت

پر زور دیتا ہے جس کی مثال فلابیر نے پیش کی تھی۔ فلابیر ادبی اسلوب کا شہید تھا۔ اس کی نظر میں موضوع کیسا بھی ہو، اسلوب کا اعلیٰ ہونا ضروری ہے۔

آسکر وائلڈ نے حسن کو علامتوں کی علامت کا نام دیا اور یہ کہ حسن انکشاف تو بہت کچھ کرتا ہے لیکن اظہار کچھ نہیں کرتا۔ فن بہ حیثیتِ مجموعی بے کار ہے۔ کیونکہ جذبہ برائے تحفظِ جذبہ فن کا مقصد ہے اور جذبہ برائے تحفظِ عمل، زندگی کا مقصد۔ فن نہ تو انسانی ضرورتوں کی تکمیل کرتا ہے، نہ یہ کارآمد ہے، نہ وہ عامُ الناس کے لیے ہوتا ہے، نہ اس کے ذریعے کسی عہد کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

آسکر وائلڈ موضوع کے برتاؤ میں علاحدگی کی ایک حد بھی قائم کرتا ہے۔ اگرچہ اس کے یہاں مواد اور ہیئت کی یگانگت پر زور ہے تاہم وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''ہیئت ہی سب کچھ ہے، ہیئت ہی زندگی کا آسرا ہے۔ ہیئت کی بندگی قبول کرنے کے بعد پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں رہ جاتا جو تم پر منکشف نہ ہو۔''

دراصل آسکر وائلڈ کے یہاں ہیئت کا تصور صناعی سے مماثل ہے۔ اُسے فطرت میں اِس صناعی کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کی اقلیم میں فطرت مثالی حسن کا درجہ نہیں رکھتی۔ وہ ان مصوروں کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا جن کا فن نقالی پر استوار ہے۔ آسکر وائلڈ کے عہد میں تکنیکی ترقی اپنے عروج پر تھی۔ بصری فن کو فوٹوگرافی کے چیلنج کا سامنا تھا۔ اسی کے ردِعمل کے طور پر موسیقی، جو کہ ایک انتہائی غیر مادی فن ہے بہ حیثیت ایک خالص ہیئت کے فن کا منتہا ہوگئی۔ ماضی میں شوپن ہاور یہ تصور پیش کر چکا تھا کہ موسیقی میں ضم ہو جانا ہی تمام فنون کا مدعا ہے۔ بعد ازاں نتشے نے ایسے کو موسیقی کی روح کا زائدہ بتایا۔ بادلیر نے اپنی شاعری کو موسیقی میں حل کرنے کی سعی کی۔ پال ورلین 1906-1844 ہمیشہ لفظوں کی موسیقی کو گرفتار کرنے کے درپے رہا۔ پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ تمام فنون کی انتہا موسیقی ہے۔

انیسویں صدی کے ربع آخر میں یہ تحریک اپنے عروج پر تھی لیکن اسی زمانے میں خالص ہیئت پرستی کے رجحان نے کم تر تخلیقی صلاحیت کے مالک فنکاروں کو اپنا اسیر بنا لیا تھا۔ اخلاقی اقدار سے رشتے کمزور ہونے لگے تھے۔ حسنِ مطلق کی جگہ جسمانی حسن نے لے لی تھی۔

جمالیاتی تحریک بہ نام فن برائے تحفظِ فن کے عروج کے زمانے ہی میں اس پر لعن طعن بھی کی گئی اور اسے طنز و تضحیک کا نشانہ بھی بنایا گیا۔ ادب و فن ہی میں نہیں ماہر جمالیات کا غیر محتاط رویہ ان کی روزمرہ کی زندگی میں بھی کام کر رہا تھا۔ ان کی زرق برق پوشاکیں، ان کی تڑک بھڑک، ان کا دکھاوا، ان کے ٹھاٹھ، سنجیدہ طبقات کے لیے مذاق کا موضوع بن گئے تھے۔ ٹینی سن خود ان کا زبردست نکتہ چیں تھا۔ گلبرٹ اور سلیوان نے اپنے ایک غنائی ڈرامے کے ذریعے اس تحریک اور اس تحریک کے ہم نواؤں کی نمائش پرستی اور کھوکھلے پن پر تیکھے وار کیے۔ ماہرین جمالیات پر یہ بھی الزام تھا کہ ان کی زبان ذاتی اور مخصوص ہوتی ہے اسی لیے ان کے یہاں ابہام پایا جاتا ہے۔ جین جامن جوویٹ جو کہ زبان کے سماجی عمل کا قائل تھا براؤننگ اور روزیٹی کی زبان کو ناکافی، ٹوٹی پھوٹی اور دور از کار خیالات سے معمور بتاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اُسے ایسی زبان سے مماثل قرار دیتا ہے جو یونان کی بعض مردہ زبانوں کی اوّلین شاعری میں بھی نمایاں طور پر موجود تھی۔ اکثر نقادوں نے ابری برڈسلی کی بنائی ہوئی تصاویر کو غیر اخلاقی اور مخربِ اخلاق ثابت کیا ہے اسی زمانے میں اسکاٹ کی عدالت نے ان تصویروں کو فحش قرار دیتے ہوئے ابری برڈسلی کی سخت لفظوں میں مذمت بھی کی تھی۔

ادب و فن میں جمالیاتی تحریک ایک نیا رومانوی تصور لے کر وارد ہوئی تھی۔ جمالیاتی مفکرین نے جن امور پر زور دیا وہ درج ذیل ہیں:

1- ذہن و ضمیر کی آزادی۔
2- تعقل پر جذبہ اور احساس کا تفوق۔
3- روایت سے انکار اور اس کی پیروی سے انکار۔
4- فن کا مقصد حسن آفرینی اور حظ آفرینی ہے۔
5- شاعری یا ادب کسی مادّی مقصد کے حل کا ذریعہ ہے اور نہ ہی ضروریاتِ زندگی کو پورا کرنے کی وہ اہلیت رکھتا ہے۔
6- جذبوں کی زبان ہی شاعری کی زبان ہے۔
7- شاعری ہی اس استغراق Contemplation کی ترغیب دے سکتی ہے جس کے ذریعے

انسان اعلیٰ درجے کی مسرت سے ہم کنار ہوسکتا ہے۔

8- تنقید تخلیق کے ہم سر بلکہ تخلیق سے زیادہ تخلیقی اور آپ اپنا مقصود ہوتی ہے۔

9- نقاد کسی فن پارے پر تنقید نہیں کرتا بلکہ اس کا اصل موضوع حسن ہے۔

جمالیات کے موضوع پر غور کرتے ہوئے اسپرشاٹ کے اس خیال کو مدنظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ اس (یعنی جمالیات کے) موضوع پر جتنا زیادہ لکھا گیا ہے۔ اس میں مطالعے کے لائق اتنا ہی کم ہے، اور یہ پتہ لگانا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ آخر ہو کیا رہا ہے؟

○

جمالیاتیت کا تھیوری ساز: والٹر پیٹر

(1839-1894)

والٹر پیٹر Walter Pater کا پورا نام والٹر ہوریشو پیٹر تھا۔ 1839 میں پیدا ہوا اور 1894 میں اس کا انتقال ہو گیا۔ پیٹر نے کنگز اسکول اور آکسفرڈ میں تعلیم پائی۔ 1864 میں بریسی نوس کالج آکسفرڈ میں فیلو مقرر ہوا۔ کچھ عرصے اٹلی میں بھی سکونت اختیار کی، بعدازاں آکسفرڈ کو اپنا مسکن بنالیا۔ وہ ایک فکشن نگار، مصور اور تنقید نگار تھا۔ اس نے بڑی پرسکون اور الگ تھلگ زندگی گزاری۔ اس دوران 'پری ریفائلٹس برادر ہوڈ' نام کی ایک تحریک کافی سرگرم تھی۔ کئی اہم شعرا اور نقاد اس میں شامل تھے۔ اس حلقے کا خیال تھا کہ ریفائل کے بعد فن مسلسل زوال پذیر ہے۔ والٹر پیٹر کو 'پری ریفائلٹس' کے بنیادی تصوراتِ فن میں خیال و فکر کی ایک نئی دنیا نظر آئی اور وہ بھی اس کا ایک رکن بن گیا۔ 1867 میں 'The Westminster Review' عنوان سے Winkleman پر ایک مضمون لکھنے کے ساتھ ہی اس نے اپنے آپ کو پوری طرح ادب کے لیے وقف کردیا۔ 1873 میں

اس نے نشاۃ الثانیہ کی تاریخ کے مطالعے پر Studies in the History of Renaissance نام کی کتاب لکھی، جس نے اسے آن کی آن میں شہرت کی بلندیوں پر پہنچا دیا۔ اس کے بعد اس کی تین اہم تصنیفات سلسلے وار شائع ہوئیں:

Marius the Epicurean, 1885
Imaginary Portraits, 1887
Appreciations, 1889

پیٹر کے خیالات میں انوکھا پن تھا اور اپنی طرف مائل کرنے کی زبردست قوت تھی۔ اس کی تحریروں کی ایک خاص خوبی اس کا دلآویز طرزِ نگارش ہے۔ حسن کی پرستاری اس کے لیے مذہب زیست کا حکم رکھتی تھی۔ 1894 میں وہ اس دارِ فانی سے رخصت ہو گیا۔

صنعتی انقلاب کے بعد نو دولتیوں سے معمور معاشرہ جس طور پر صارفیت اور حرص و ہوس کے جذبوں کو پروان چڑھا رہا تھا، فن کاروں میں ذات کی طرف میلان اسی شدت کے ساتھ بڑھ رہا تھا۔ آرنلڈ اور رسکن کا اخلاق کی طرف جھکاؤ بھی اس دور کے عمومی اقداری انتشار کا ردعمل تھا اور والٹر پیٹر، وسلر، آسکر وائلڈ یا پری ریفائیلٹس گروہ اور علامت پسندوں کا بنیادی مسئلہ فن کی ناموس کے تحفظ کا تھا، ردعمل کی یہ دوسری صورت تھی۔

انیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں کے رومانوی ادب کو 'ردِعمل کا ادب' بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ ردعمل ادب کی سطح پر کلاسیکی اصول پرستی کے خلاف تھا اور سائنس اور ٹکنالوجی کے بے محابا فروغ سے پیدا ہونے والی مادیت پرستی کے خلاف بھی۔ بعد ازاں صنعتی انقلاب کے بعد اور بالخصوص ڈارون کی نظریہ ارتقا اور اندھی فطرت کے تصور کے بعد انسان کے صدیوں سے تعمیر کردہ خوابوں کے محل چکنا چور ہونے لگتے ہیں۔ عقائد کی دنیا میں بحران پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سمجھا جانے لگتا ہے کہ ادب ایک کارِ بے کاراں ہے جس کا دفاع رومانویوں میں شیلی کرتا ہے اور انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرنلڈ اور مل J.S Mill کرتے ہیں۔ جمالیت پسندوں کے لیے انسانی زندگی کی ایک بہترین پناہ گاہ کا نام فن ہے۔ والٹر پیٹر اور دیگر معاصرین نے

رومانویوں کی زبان میں فن کی آزاد روح کے تحفظ کا بیڑہ اٹھایا کیونکہ صنعتی فروغ کے ساتھ سرمایہ داری بھی پروان چڑھ رہی تھی۔ پیٹر رومانویوں کی مانند حسن کا پرستار اور عشق کا بندہ تھا۔ رومانویوں کا خیال تھا کہ حسن کا دوسرا نام صداقت ہے۔ انھیں ذہن وضمیر کی آزادی عزیز تھی۔ کسی بھی قسم کی پابندی کو فطرت کے خلاف تصور کرتے تھے۔ وہ روایتی اخلاقیات کے بھی خلاف تھے۔ اپنی ذات کے علاوہ دوسرے انسانوں سے محبت کا درس دینا ان کے مقصود میں شامل تھا۔ رومانوی نقاد ہمیشہ شاعری اور انسانیت کے گہرے رشتے پر زور دیا کرتے تھے۔ رومانویت کا یہی وہ پہلو ہے جو آرنلڈ کے لیے بھی خاص وقعت کا حامل تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ شاعری کا درجہ مذہب وفلسفے سے برتر ہے اور شاعری کے بغیر سائنس بھی نامکمل ہے۔ انسانیت صرف شاعری کے ہاتھوں محفوظ ہے۔ رومانوی اپنی تمام ہیئت پرستی کے باوجود مکمل طور پر ہیئت پرست نہیں تھے۔ ذات کی طرف جھکاؤ کے باوجود پورے طور پر فنافی الذات بھی نہیں تھے۔ پیٹر کا خیال تھا کہ ''رومانوی اپنی مہم جوئی، اپنے تنوع، اپنی گہری داخلیت سے پہچانے جاتے ہیں اور یونانی اپنی شفافیت، اپنی تعقل پسندی اور حسن کی طرف رغبت کے ساتھ مشروط تھے۔''

پیٹر کے ان لفظوں کو آرنلڈ نے اپنی ڈائری میں نوٹ کر رکھا تھا۔ یہ چیز اس بات کا بھی پتہ دیتی ہے کہ اس کا جھکاؤ بیک وقت رومانویت اور کلاسیکیت دونوں کی طرف تھا۔ آرنلڈ کو بعض چیزیں رومانویوں کی اور بعض چیزیں کلاسیکیوں کی پسند تھیں، آرنلڈ زندگی کو اخلاقی مقصد کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتا ہے جب کہ آسکر وائلڈ جیسے معاصر جمال پرستوں کے نزدیک حقیقت اور زندگی محض فکشن ہیں...... جذبہ برائے تحفظِ جذبہ فن کا مقصد ہے اور جذبہ برائے تحفظِ عمل زندگی کا۔ پیٹر بھی فن کو قطعی حسن سے موسوم کرتا ہے، جو آپ اپنے میں مقصد ہے اور وسلر Whistler کے لفظوں میں حسن کی تلاش ہی فن کا مقصد ہے۔ آرنلڈ اخلاقی اقدار سے عاری خالص جمالیات کے تصور کو خطرناک کہتا ہے۔

جمالیت پسندوں کا مسئلہ یہ تھا کہ کس طرح اس غیر بشری صورتِ حال کے خطرات سے حسن اور فن کو بچایا جا سکتا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ جدید عہد کے تحریصی کردار نے فن کو بھی آلودہ کر دیا ہے اور فن کار بھی طوائفوں کی طرح اپنی عبقریت اور لیاقت کو بڑے داموں میں نیلام

کرنے پر آمادہ ہیں۔ اس آلودگی سے بچا کر ہی فن کی تقدیس، ناموس یا اس کے خالص پن کو محفوظ رکھا جاسکتا ہے۔ انگلستان ہی میں نہیں برصغیر یوروپ میں جمالیت پسندی تیزی کے ساتھ ایک زبردست تحریک کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ مجموعی طور پر اس تحریک کو 'فن برائے تحفظِ فن' سے یاد کیا جاتا ہے۔

جمالیت پسندوں کا بنیادی مقصد خالص فن اور خالص حسن کی تلاش اور تحفظ تھا۔ امریکہ میں ایڈگر ایلن پو Edgar Allan Poe 1809-1849 کے اس تصور نے اس تحریک کو مزید تقویت بخشی کہ ''صرف حسن کے استغراق میں ہی وہ انبساط آگیں رفعت پیدا ہوسکتی ہے یا روح میں ولولہ پیدا ہوسکتا ہے جسے ہم شعری احساس سے موسوم کرتے ہیں۔ میں جس حسن کی تخلیق کرتا ہوں، اس میں عظمت بھی شامل ہے۔ میں حسن کو نظم کی اقلیم کے مقتدر کے طور پر خلق کرتا ہوں۔''

رومانویوں سے بھی پہلے کانٹ خالص حسن اور خالص فن کا تصور پیش کرچکا تھا۔ 1833 میں ایک جریدے نے 'فن برائے تحفظ فن' کو ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔ 1847 میں گاٹیر نے فن کی دفاع کے مسئلے پر ایک مضمون لکھا تھا۔ 'فن برائے تحفظ فن' کی اصطلاح کو اس نے اسی معنی میں استعمال کیا تھا جس معنی میں بعدازاں آسکر وائلڈ اور پیٹر وغیرہ اس کی تشہیر کرتے ہیں۔ 1850 میں ایڈگر ایلن پو نے اپنے مقالے The Poetic Principle میں جمالیاتی طمانیت اور خالص فن کے تصور پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔

'فن برائے تحفظ فن' کی تحریک کا آغاز فرانس میں ہوا۔ وہسلر James Whistler 1834-1903 نے اسے انگلستان میں متعارف کرایا۔ ییلو بک Yellow Book گروہ کے اراکین اور آسکر وائلڈ نے بہت جلد اسے نئی نسل کا مسئلہ بنا دیا۔ جب کہ اسی عہد میں رسکن شاعر کو معلم اخلاق کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس کے جواب میں وہسلر کا کہنا تھا کہ فن کا اخلاق سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ پیٹر حسن کا معتقد ضرور تھا لیکن بعض دوسرے معاصر جمالیاتیوں کی طرح وہ غیر اخلاقی حرکات کا مرتکب نہیں ہوا اس کا تصور حسن تعیش پسندوں اور حسی لذات کے دلدادگان سے مختلف تھا جسے ہم ذہانت بیز حسن کا تصور کہہ سکتے ہیں۔

والٹر پیٹر نے جو چیزیں رومانویوں سے اخذ کی تھیں۔ ان میں متخیلہ کا خاص مقام ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ ادب کی دو قسمیں ہیں۔تخیلی اور غیر تخیلی۔تخیلی سے اس کی مراد تخلیقی ادب ہے جس کا مقصد مادی فائدہ بہم پہنچانا نہیں ہے بلکہ وہ ہمیں لطف وانبساط بخشتا ہے۔ادب حقائق کو جوں کا توں پیش نہیں کرتا بلکہ فن کار کا کام حقیقت کے تاثر کو لفظوں میں منتقل کرنے یعنی حقیقت کو از سر نو خلق کرنے سے عبارت ہے۔ پیٹر حقیقت کی جگہ 'احساس اساس حقیقت' کی بات کرتا ہے۔تخیل اس احساس کو اپنے طور پر ایک نئی وضع میں متشکل کرتا ہے۔ بلکہ اس عمل کے تحت حقیقت کا حقیقت کی روح کے طور پر ظہور ہوتا ہے اور حقیقت وہ ہوتی ہے جسے روح اپنے طور پر خیال کرتی اور باور کرتی ہے۔کالرج کے لفظوں میں خارج داخل کی اور داخل، خارج کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔شاعر شعوری یا غیر شعوری طور پر دنیا یا محض حقیقت کو من وعن منتقل یا منقلب نہیں کرتا بلکہ احساس کی قدر اس کے لیے اہم درجہ رکھتی ہے۔ کیونکہ وہ ایک تخلیقی فن کار ہے اور فن لطیف سے اس کا تعلق ہے۔فن کا یہ نظریہ ان نقادوں سے قطعی متضاد اور ممتاز ہے جو فن کو ذریعۂ خدمت خیال کرتے ہیں اور اسے افادی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں، جب کہ فن کا مقصد اپنی ہر صورت میں لطف و انبساط مہیا کرنا ہے۔ پیٹر کہتا ہے کہ حقیقت اساس ادب زندگی یا فطرت کو محض از سر نو خلق کرنے سے عبارت ہے لیکن تخیلی ادب 'احساس اساس حقیقت' سے تعلق رکھتا ہے جو زندگی یا فطرت کو حظ آگیں ہیئتوں میں ایک نئی وضع بخشتا ہے۔اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ اچھے فن اور عظیم فن کے 'محض احساس' کے علاوہ کچھ اور بھی مطالبے ہیں۔حقیقت کو صداقت کے طور پر پیش کرنا حقیقت اساس ادب کی ایک خوبی ہے جو شرط کا درجہ رکھتی ہے اور احساس اساس حقیقت کے تحت صداقت کی پیش کش ادب کی خوبی کے ساتھ مشروط ہے جو فن لطیف ہے۔ جہاں تک احساس کی نمائندگی سچی ہے وہ بڑی حد تک اچھا فن ہے۔ایک اچھا فن کار اپنے قاری سے یہی کہتا ہے کہ ''میں تمھیں ٹھیک ٹھیک وہی دکھانا چاہتا ہوں جو میں دیکھتا ہوں۔''

پیٹر اگر چہ اسلوب کا پرستار ہے لیکن اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ اچھے اور عظیم فن کا انحصار ہیئت کے بجائے مواد پر ہے۔اچھا فن 'حقیقت اساس احساس' کو صداقت آفریں طریقے سے پیش کرنے سے تعلق رکھتا ہے لیکن عظیم فن موضوع کے اعلیٰ ہونے اور اسے اعلیٰ طریقے سے برتنے

پر منحصر ہے۔ عظیم فن انسانی مسرتوں میں اضافہ کرتا، مجبور ومظلوم انسانوں کو نجات دلاتا اور ایک دوسرے کے ساتھ ہم دردیوں کو بڑھاوا دیتا یا ہمارے خود کے بارے میں نئے یا پرانے سچ یا دنیا سے ہمارے تعلق کے بارے میں بتاتا ہے۔ اس طرح ادب اور فنون محض زندگی کا حصہ نہیں بلکہ از خود مکمل زندگی ہیں اور جو روح کے نفیس طرز کے مظہر ہیں۔ پیٹر کے نزدیک خاص اہمیت آدمی کے روحانی تجربے کی ہے۔

فن کارانہ ادب یا تخیلی ادب محض حقیقت کا ریکارڈ بھی نہیں ہے بلکہ حقیقت کے غیر محدود تنوع کی منتقلی ہے جنھیں فن کار انسانی ترجیحات کے مطابق رد و بدل یا ترمیم و اضافے اور وسیع تر متنوع ہیئتوں کے ساتھ منتقل کرتا ہے۔ اس طرح کا ادبی فن اپنے نفیس وتسکین یا اپنی شدت اور ثروت مندی کی وجہ سے عمدہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا باعث حسی کیفیت کی متناسب نمائندگی ہوتی ہے جسے پیٹر حقیقت بیز روح Soul fact سے موسوم کرتا ہے۔ یہ چیز صرف شاعری تک محدود نہیں ہے، تخیلی نثر ہماری موجودہ دنیا کا ایک خاص فن ہے۔ ایک ماہر نثر نگار بھی شاعر کی طرح اپنے فن میں وہ قوت پیدا کرسکتا ہے جس کا مقصد حقیقت بیز احساس کو ایک موثر پیرایہ عطا کرنا ہے۔ صداقت کے عنصر کی کارفرمائی فن لطیف کے بنیادی تقاضوں میں سے ایک ہے۔ مصنف کو اپنے احساسِ حقیقت کی تصویر کشی میں بھی صداقت کا خیال رکھنے کی ضرورت ہے۔ اس طرح اچھا فن خیال کے قطعی اظہار اور زبان میں احساسِ حقیقت کی قطعی منتقلی پر مشتمل ہوتا ہے۔ پیٹر کا یہ بھی کہنا ہے کہ فن کار کی روح جس حقیقت کی طرف مائل رہتی ہے اس کا مناسب اظہار ہی کسی فن کو بڑا فن نہیں بنا سکتا۔ انسانیت کی روح کے لیے اس کا کشش آور ہونا ضروری ہے۔ مصنف کا احساسِ حقیقت جب تک بڑے مقاصد کے ساتھ مشروط نہیں ہے تو اس کا فن کبھی بڑے فن کا درجہ حاصل نہیں کرسکتا۔ عظیم فن ہی انسانیت کی روح کا مظہر اور انسانیت کی روح کے لیے کشش آور ہوتا ہے۔ اس طرح وہ بے حد شخصی ہونے کے باوجود آفاقیت کے حدود کو چھو لیتا ہے۔

پیٹر کا اصرار مواد اور ہیئت کی نامیاتی وحدت اور فنی تکمیل پر تھا۔ تکمیل کو یکتا اور قطعی ہونا چاہیے۔ اسلوب کے معنی قطعی و درست الفاظ کے انتخاب اور ان کے استعمال میں ان کے

نازک فرق یا تطابق کو ملحوظ رکھنے کے ہیں۔ پیٹر فلابیر کے اس تصور کا زبردست حامی تھا کہ ایک چیز کے اظہار کے لیے ایک ہی طریقہ، ایک صفت کے لیے محض ایک لفظ، اسے متحرک کرنے کے لیے صرف ایک اسم فعل ہی کافی ہے۔ اس مقصد سے عہد برآ ہونے کے لیے فن کار فوق الانسان کے طور پر ریاض کر کے ہی یہ وصف حاصل کر سکتا ہے اور فن پارے کو ایک پُراسرار ہم آہنگی بخش سکتا ہے۔ اس طرح پیٹر بیسویں صدی میں فروغ پانے والے 'خالص فن' کے تصور کی پیش روی کرتا ہے۔ وہ حقیقت یا واقعیت کے احساس کی بات کہتا ہے لیکن محض حقیقت کی نہیں۔ فن زندگی کی نقل و نمائندگی نہیں بلکہ زندگی فن کی نقل و نمائندگی ہے۔ آرنلڈ کا تصورِ فن اگرچہ پیٹر کے تصورِ فن کی عین ضد ہے، تاہم 'اسلوب کے جادو' کی اس کے یہاں بھی خاص اہمیت ہے۔ الفاظ کو وہ سرّی جادوئی قوت سے موسوم کرتا ہے۔ یہی وہ قوت ہے جو خیال اور محسوسات کو اسی طرح قاری میں ابھارتی ہے جس طرح شاعر کے تجربے میں وہ آئے تھے یا شاعر نے جس طرح انھیں محسوس کیا تھا۔

پیٹر اسلوب کی دو خصوصیات بتاتا ہے۔ ایک دماغ اساس اسلوب دوسرا روح اساس اسلوب۔ اوّل الذکر اسلوب فن پارے میں ساختی ہم آہنگی سے تعلق رکھتا ہے۔ فنی تخلیق کو کاغذ میں اتارنے سے پہلے فن کار کے ذہن میں اس کا پورا ایک خاکہ ہوتا ہے۔ وہ ایسے الفاظ کو پہلے ہی پرے کر کے چلتا ہے جو اس کے خاکے سے میل نہیں کھاتے یا جو زائد اور بے مصرف ہیں۔ ادب یا کسی بھی فن میں ساخت کی خاص اہمیت ہے۔ پیٹر فن کار سے جُز بہ جُز اور آخری لفظ اور سطر تک فن پارے کے تعمیریاتی پہلو پر توجہ دینے پر اصرار کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ سارا شعوری عمل ہے جو ذہنی تجربے، تخلیقی حساسیت اور قوتِ تمیز کا متقاضی ہے۔ گویا پیٹر یہ فرض کر کے چلتا ہے کہ ہر تخلیق کار کے اندر ایک نقاد بھی چھپا ہوتا ہے جس کا کام تخلیقی فن پارے کو ایک ایسی چست و درست ہیئت بھی فراہم کرنا ہے جو بہر طرف جامع اور بہر سطح مربوط ہو۔ ادبی فن کی یہ ایک شرط ہے جسے پیٹر 'اسلوب میں دماغ کی ناگزیریت' سے موسوم کرتا ہے۔ لفظ بہ لفظ، فقرہ بہ فقرہ، جملہ بہ جملہ، جُز بہ جُز ایک ایسے ربط و ضبط کو برقرار رکھنا دماغ کا عمل ہے جو بالآخر فن پارے کو ایک کلّی وحدت میں ضم کر دیتا ہے اور موضوع بھی اس اکائی کا ایک حصہ بن جاتا ہے جسے ہیئت

سے علیحدہ کر کے کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔

ثانی الذکر شق 'روح اساس اسلوب' سے اس کی مراد مصنف کی شخصیت کا اس کی تحریر میں نفوذ ہے۔ گویا پیٹر کا یہ ماننا تھا کہ اساساً ادب شخصیت کا اظہار ہے۔ یہ وہی تصور ہے جو سینٹ بیوو پہلے ہی پیش کر چکا تھا۔ مصنف اپنے شدید محسوسات کو شدت کے ساتھ ادا کرتا ہے تا کہ قاری اس کی طرف متوجہ رہے۔ ادب کی تاریخ میں جتنے بڑے کارنامے ظہور میں آئے انھیں اسلوب کی اسی خوبی نے درجۂ کمال تک پہنچایا ہے۔ محض مناسب ترین لفظوں کا انتخاب یا فن پارے کی خارجی نامیاتی وحدت کسی اسلوب کو پوری ایک قوت میں نہیں بدلتی۔ اسلوب میں روح یا شخصیت کی رنگ آمیزی کے بغیر فن پارہ محض ایک چست و درست گوشت پوست کا ڈھانچہ تو ہوسکتا ہے لیکن زندگی سے عاری ڈھانچہ۔ فن کار کی شخصیت 'سانس' کی طرح اس کے فن میں غیر معمولی سرگرمی کا باعث ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے الفاظ روشن اور حیات بیز ہوجاتے ہیں۔ یہ سارا عمل روح کی سطح پر نامیاتی ہوتا ہے اس کے لیے کوئی خاص اصول متعین نہیں ہیں۔ 'دماغ اساس اسلوب' کے تحت تمام اجزا کو ایک وحدت میں ڈھالا جاتا ہے جس کا تعلق فن پارے کے ڈزائن اور منصوبہ بندی سے ہے۔ روح اساس اسلوب 'اسلوب میں آدمی' Man in Style کا مظہر ہوتا ہے۔ اس طرح وہ جتنا شخصی ہوتا ہے اتنا ہی غیر شخصی بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں ہر ایک کے لیے کشش ہوتی ہے اور ہر ایک اس کی طرف رجوع ہونا چاہتا ہے۔ یہی وہ پہلو ہے جو اسے وسعت بخش کر آفاقیت سے ہم کنار کرتا یا 'انسانیت' کی روح سے سرشار کرتا ہے۔ حقیقت اساس اسلوب اور روح اساس اسلوب مل کر خیال اور اظہار میں وحدت کے موجب ہوتے ہیں نیز کسی بھی فن پارے کی کاملیت اور عظمت کا راز بھی خیال و اظہار کی ہم آہنگی میں مضمر ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ فن برائے تحفظِ فن، ایک ہیئت پرست تحریک تھی۔ اس کا سارا زور اسلوب پرستی اور خارجی فنی ساخت کی تنظیم پر تھا۔ ہیئت ہی اس کا اوّل و آخر مقصد تھا۔ پیٹر کے بعض خیالات سے بھی اس تصور کو تقویت ملتی ہے کہ فن کا مقصد محض تکمیل ہے لیکن دوسری جگہ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ہیئت اور مواد کو ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔

کالرج کی نظم Ancient Mariner میں وہ اس کی تکمیلیت اور تاثر کی وحدت کی تعریف کرتا ہے، جس میں ہیئت و موضوع ایک دوسرے میں پوری طرح مدغم ہیں۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ غنائیہ Lyrical شاعری میں بالخصوص ہیئت و مواد ایک دوسرے میں پوری طرح سرایت پذیر ہوتے ہیں جو ہر اعلیٰ فن کی خوبی بھی ہے۔ اسی معنی میں پیٹر کا کہنا ہے کہ تمام فن بالآخر موسیقی میں ڈھل جانے کے آرزومند ہوتے ہیں۔

رومانویوں نے ہی سب سے پہلے فن کی آزادی اور حسن کی پرستاری کا تصور دیا تھا، جس کا سلسلہ جمالیت پسندوں تک پہنچتا ہے۔ کیٹس، گاٹیر Gautier، ہائنے H.Heine اور ایڈگر ایلن پو کا تصورِ فن، خالص فن اور خالص حسن کی بنیاد پر تشکیل پاتا ہے۔ حسن ان کے یہاں مسرت زا علوئیت اور روحانی سرخوشی و جوش نیز ایک اعلیٰ اور قطعی قدر کا نام ہے۔ جس کا حصول ہی فن کار کا اوّل و آخر مقصد ہوتا ہے۔ بادلیئر کا کہنا تھا کہ اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ وہ شیطان میں نظر آتا ہے یا خدا میں، بس یہ کافی ہے کہ وہ حسن ہے۔ ضروری نہیں کہ وہ کار آمد بھی ہو۔ آسکر وائلڈ بھی حسن کو افادیت کے ساتھ وابستہ کر کے نہیں دیکھتا۔ جو چیز ہمارے لیے مفید مطلب ہے یا ہماری ضرورت کو پورا کرتی ہے یا کسی اور طریقے سے ہم پر اثر انداز ہوتی ہے، خواہ درد کی شکل میں ہو یا انبساط کی شکل میں، وہ فن کے خاص دائرے سے باہر کی چیز ہے۔ فن کے موضوع سے ہمیں کم و بیش لاتعلق ہونا چاہیے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ حسن ہر چیز منکشف کرتا ہے کیونکہ وہ اظہار کچھ نہیں کرتا۔ ایک لحاظ سے جمالیت پسند فن کی خودکاریت کے اس تصور کو مستحکم کرنے کے درپے تھے جس کا خاکہ علامت پسندوں نے بنایا تھا۔ حسن کا یہ تجریدی تصور اس رومانوی ذہن کی پیداوار ہے، جو مادی تہذیب کی زبردست یورش سے بچنے کے لیے حسن میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ لیکن جب اسی ذہن کو مایوسیوں اور ناامیدیوں سے سابقہ پڑتا ہے تو وہ جائے فرار کے طور پر خیالی محل سرائیں تعمیر کر کے ان میں گم ہونے کی سعی کرتا ہے۔ لیکن پیٹر رومانویت سے رغبت رکھنے کے باوجود رومانوی ذہن کے باہر کی دنیا سے فرار کرنے کے رویّے کے برخلاف حسن کو ایک بصری تجربہ کہتا ہے۔ بصری حسن سے عشق کے ذریعے آدمی اپنے آپ کی تکمیل کر سکتا ہے۔

پیٹر، اسٹینڈ ہال H.B.Stendhal کے اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ ''اپنے دور میں ہر اچھا فن رومانوی ہوتا ہے'' اسی کے ساتھ پیٹر یونان وروم کے کلاسیکی ادب اور اٹھارویں صدی کے نوکلاسیکی ادب کو بھی قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ جو نظم وضبط کی اس کیفیت کا مظہر ہے جسے پیٹر نے 'حسن' کہا ہے۔ یہ Order in beauty 'حسن اندر نظم' کی وہ قدر ہے جو بنیادی اور لازمی طور پر ایک کلاسیکی عنصر ہے۔ جہاں حسن ہے وہاں حیرت خیزی ہے اور حیرت وہ عنصر ہے جس سے فن کا رومانوی کردار وابستہ ہے اور یہ حسن ہی ہے جس کی حیثیت ہر تخلیقی فن پارے میں ایک متعین عنصر کی ہے۔

والٹر پیٹر کو جمالیاتیت کا تھیوری ساز کہا جاسکتا ہے، اگر چہ وہ خود تھیوری سازی پر یقین نہیں رکھتا۔ اس عہد کا سب سے بڑا نمائندہ آرنلڈ ہی ہے جو ایک باطل اور بہ ظاہر مستحکم عہد کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ بخوبی سمجھتا تھا کہ ہر عقیدہ متزلزل ہے۔ عقیدے کی شکست وریخت کے ردعمل سے پیدا ہونے والا احساسِ زیاں اور احساسِ ملال اس کی اکثر تحریروں کے بین السطور سے بھی جھلکتا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں سائنس وتکنالوجی کے بے محابا فروغ اور اعلیٰ تہذیبی اور انسانی اقدار کے تہس نہس ہونے کے پیچھے انسان کے بلند کوش تحریصی جذبات سرگرم کار تھے۔ جو آرنلڈ جیسے دانش وروں کے لیے بہت بڑے چیلنج کا حکم رکھتے تھے۔ اسی لیے وہ سائنس، تکنالوجی اور صنعتی ارتقا کے سیاہ پہلوؤں سے عاجز اور عقیدے کے احیا کا آرزومند تھا۔ اس کے برعکس پیٹر کسی عقیدے کے ٹوٹنے سے نہ تو برہم و بے زار تھا اور نہ عقیدے کی بازیافت اس کا کوئی مسئلہ تھا۔ کالرج پر لکھے ہوئے ایک مضمون میں وہ کہتا ہے ''کہ جدید فکر قطعیت کے برخلاف اضافیت کی قائل ہے اسی معنی میں وہ قدیم سے ممتاز بھی ہے۔ سرّیت کے مقابلے میں تجربے پر اس کی ترجیح ہے۔ وہ ہندوستانی سرّی عقیدے پر بھی تنقید کرتا ہے جس کے تحت روحانی اشغال، مراقبے، استغراق اور گیان دھیان پر خاص زور دیا جاتا ہے اور جس کا مقصد روحانیت کے ذریعے حق کی تلاش ہے۔ زندگی کا ہر لمحہ ہمیں کوئی نہ کوئی علم ضرور فراہم کرتا ہے اور علم کا سرچشمہ ہمارے فہم وادراک کی صلاحیت میں مضمر ہے۔ شعور اور تجربے سے انکار کے معنی زندگی کی بے شار نعمتوں اور خوبصورتیوں سے انکار کے ہیں۔ اضافی روح ہی

علم کی بہترین رہ نما بھی ہے۔ جس کے ذریعے اخذ کردہ حسی تاثرات یہ بتاتے ہیں کہ کیا کچھ ہمیں جاننا چاہیے۔ پیٹر The Renaissance (نشاۃ الثانیہ) میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ 'تجربے کے ثمر' Fruits of experience سے زیادہ از خود تجربے کی خاص اہمیت ہے اس کا کہنا ہے کہ "ہمیشہ کسی سخت نگینے سے پھوٹنے والے شعلے کے ساتھ جلنے میں ہی بچی کامیابی کا راز بھی مخفی ہے۔" پیٹر، آرنلڈ کے اس قول کا حوالہ بھی دیتا ہے کہ "معروض یا شئے کو اس طرح دیکھنا جیسی کہ وہ ہے، لیکن اس سے بھی زیادہ اہمیت اس چیز کی ہے کہ آدمی اپنے خود کے تاثر کو سمجھے یا جانے جیسا کہ وہ حقیقی ہے۔" اس معنی میں پیٹر کو تاثراتی نظریۂ ادب کا بنیاد ساز بھی کہا جاسکتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے مقدمے میں وہ نقاد سے یہ توقع نہیں کرتا کہ اسے حسن کی تعریف بیان کرنا چاہیے بلکہ اپنے ایک خاص قسم کے مزاج یا ذہنی کیفیت کا اظہار اس کا منصب ہونا چاہیے جسے وہ حسین اشیا کے شدید اثر سے متحرک ہونے والی صلاحیت کا نام دیتا ہے۔ اس قسم کا تاثر اسی ذہن میں نمو پاتا ہے جو پہلے سے طے شدہ ترجیحات، تعصبات اور نظریات سے آزاد ہو نیز جو ہر قسم کے تاثرات کے لیے اپنے باب کھلے رکھتا ہو۔ اسی طرح کا ذہن متاثر ہوکر تواجد کی کیفیت سے بھی دوچار ہوتا ہے۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ:

"To maintain this ecstasy is success in life."

"اس تواجد کو قائم و برقرار رکھنے ہی میں زندگی کی کامیابی ہے۔"

○

بیسویں صدی: جدید وقدیم شعریات، تصادم اور ادغام

ادب وتنقید کی تاریخ میں بیسویں صدی سب سے فعال صدی کہلاتی ہے۔ اس صدی میں کئی ادبی رجحانات اور تحریکات رونما ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے وقت کی گہری دھند میں ڈوب گئیں یا کسی دوسرے تحریک یا رجحان کی وہ خود محرک بن گئیں۔ بعض تحریکات خالص ادبی تھیں جیسے جدیدیت کی تحریک اور وہ آواں گارد رجحانات جنھوں نے جدیدیت کی پیش روی کی تھی جیسے علامتی رجحان۔ علاوہ اس کے وہ رجحانات جن کا تعلق دیگر علوم سے تھا جیسے نفسیات کا علم۔ بیسویں صدی کی تنقید کا ایک حصہ نفسیاتی تنقید یا تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔ نفسیاتی تنقید سے بھی زیادہ جس رجحان/تحریک نے عالمی سطح پر ایک بڑے عہد کا احاطہ کیا تھا وہ مارکس اور اینگلز کے افکار و خیالات پر مبنی تھی۔ اسی صدی میں نو مارکسیت کے تصوات بھی ابھر کر سامنے آئے جس نے مارکسیت کے جامد، رسمی اور روایتی تصور کے برخلاف مارکسی فکر کو ایک نیا تناظر مہیا کیا۔

مارکسی رجحان یا حقیقت نگاری کے تصور کے پہلو بہ پہلو ہیئت پسندی کی اس تصور یا اُن تصورات کا اثر بھی گہرا تھا جن کا سارا زور لفظ، اسلوب اور ہیئت پر تھا۔ روسی ہیئت پسندی، ساختیات، اینگلو امریکن تنقید یا برطانوی ہیئت پسندی یا پس ساختیاتی تھیوری میں مواد کے مقابل

میں ہیئت اور لفظ یا اس کے متنوع استعمال یا معنی کی کثرت اور معنی کی تعلیق پر زیادہ زور ہے۔

ایک تحریک کے طور پر نیو کرٹسزم کا آغاز 1920 کے اردگرد ہوا۔ بنیادی طور پر اسے امریکی نقادوں نے قائم کیا تھا۔ اس کے اہم علم برداروں میں ایلن ٹیٹ Allen Tate، آر پی بلیک مُر R.P.Blackmore، کلینتھ بروکس Cleanth Brooks، ڈبلیو۔ کے ومزٹ W.K.Wimsatt اور رابرٹ پین وارن R.P. Warren کے نام اہم ہیں۔

جدیدیت کے تصورِ ہیئت کی تشکیل میں روسی ہیئت پسندی کے علاوہ مذکورہ مغربی نقادوں کے اُن تصورات کا بھی خاص دخل ہے جن کا ذہنی جھکاؤ ہیئت کی قدر پر زیادہ تھا۔ ان نقادوں نے ادب یا ادبی متن کے غائر مطالعے (کلوز ریڈنگ) پر زور دیا۔ ان کا اصرار تھا کہ:

1- شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم۔

2- ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

3- ادب، مقصود بالذات اور خود مکتفی ہوتا ہے یعنی اس کی کوئی واضح غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علومِ انسانیہ Humanities ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تقاضے ہیں۔

4- تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمار استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ یہ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں۔ چونکہ تخلیق، کثرتِ معنی کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام کا واقع ہونا لازمی ہے۔

5- تخلیق، نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انتہا تک یعنی تخلیق کے آخری کلمے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری مرحلے پر کیسی ہوگی۔ کیونکہ تخلیق 'بنائی' نہیں جاتی بلکہ 'ہوتی' ہے۔ بالکل ایک ایسے درخت کی طرح جس کے بارے میں

یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کدھر اور کیسے پھیلے گا، اس کی شاخوں کی کیا صورت ہوگی۔ اپنی کلیت Totality میں وہ کس نوعیت کا ہوگا۔

اس تحریک کا ایک اہم کام یہ بھی تھا کہ اس نے تنقید کے عمل میں معنیات Semantics کے اطلاق کی اہمیت پر زور دیا۔ متنی تجزیے پر زور دینے کے باوجود یہ تمام نقاد کسی ایک تنقیدی اصولوں کے مجموعے یا طریق کار پر متفق نہیں تھے۔ تاہم ان نقادوں نے اپنے مطالعات میں شاعری کی لسانیاتی تنظیم ہی کو مدِ نظر رکھا۔ بعض نقادوں نے نفسیات اور علم الانسانیات سے بھی روشنی اخذ کی لیکن ایسی مثالیں بے حد کم ہیں۔

اروِنگ بیٹ Irving Babbit، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ T.S. Eliot، آئی اے۔ رچرڈز I.A.Richards، ولیم ایمپسن William Empson وغیرہ کا شمار نیو کرٹزم کے تحت نہیں ہوتا لیکن ان نقادوں کے بعض خیالات میں بڑی حد تک اتفاق پایا جاتا ہے۔ اروِنگ بیٹ قدامت پسند اور نوکلاسیکی رجحانات کا بڑا احترام کرتا تھا۔ اسے رومانویوں کی آزاد پسندی، ادبی تجربات میں بے راہ روی قطعی پسند نہ تھی۔ اگر چہ وجدان کی تخلیقی استعداد کی اہمیت سے اسے انکار نہیں تھا لیکن ایسے ہر ادبی تجربے کے وہ خلاف تھا جو انتشار، بدنظمی، عدم مرکزیت اور عدم تناسب کی کیفیت کا مظہر ہو۔ یہی وہ تصور ہے جو اس کے کلاسیکی ذہن پر دلالت کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اسی کا شاگرد تھا۔

ایلیٹ، خود بھی رومانوی جذباتیت اور داخلیت کا قائل نہ تھا۔ اسے بھی کلاسیکی روایات و اقدار عزیز تھیں۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات سے فرار اور داخلیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کا زور تقابلی مطالعے پر زیادہ تھا۔ کسی بھی فن پارے کا مطالعہ، دوسرے فن پاروں سے علاحدہ کر کے نہیں کیا جاسکتا۔ گویا ماضی کی ادبی روایات اور اس کی تاریخ کے پس منظر کی فہم بھی ایک تنقید نگار کے لیے ضروری ہے کیونکہ حال کی تشکیل میں ماضی کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ایلیٹ ایک اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر بھی رکھتا تھا جو اس کی کلاسیکی اقدار سے خصوصی دلچسپی کی دلیل تھی۔

ایلیٹ کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا سارا زور ادبی متن کے براہِ راست اور

غائر مطالعے پر تھا۔ وہ زبان کے دو تفاعل بتاتا ہے:

1- حوالجاتی (Referential)

2- حسی و جذباتی (Emotive)

حوالجاتی زبان کو وہ سائنسی تجزیے کی زبان قرار دیتا ہے اور جذباتی زبان وہ زبان ہے جو ادب کی تخلیقی زبان کہلاتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی کائنات، باقی دوسری دنیا سے مختلف حقیقت کے احساس کی حامل نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کے علاحدہ سے کوئی خاص قوانین ہوتے ہیں اور نہ ہی کوئی دوسری دنیاوی خصوصیات۔ اس کی تعمیر میں وہی تجربات کام آتے ہیں جن سے ہم سب مختلف طریقوں سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن تجربات کے اظہار کی زبان مختلف ہوتی ہے۔ شاعران تجربات کو انتہائی نفاست کے ساتھ ایک تنظیم بخشتا ہے۔ عمومی تجربے میں بھی جمالیاتی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اسی بنا پر شعری فن پارہ تجزیے کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن تجزیہ صرف زیرِ نظر فن پارے کا ہونا چاہیے نہ کہ ان مفروضہ محرکات کی بنیاد پر جن کا تعلق سوانح یا تاریخ وغیرہ سے ہے۔

رچرڈز اپنی تصنیف Science and Poetry میں قاری کے ردِ عمل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح رچرڈس کی ادبی تنقید میں تاثراتی نفسیات کا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ رچرڈز ان تاثرات کو بھی اہم گردانتا ہے جو ادبی تخلیق کی قرأت کے دوران قاری کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر کے ذہنی عمل کی سراغ رسانی کو غیر ضروری خیال کرتا ہے۔

رچرڈز نے جہاں قاری کے تاثرات کو بڑی اہمیت تفویض کی ہے، وہیں وہ اس معروضی تجربے پر بھی خاصا زور دیتا ہے جو شاعر اور قاری سے لاتعلقی کا مظہر ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک فن پارہ ایک معروضی فنی نمونہ ہوتا ہے۔ وہ کسی صداقت کی توثیق ہوتا ہے نہ سائنسی سطح پر اس کے خلق کردہ بیانات کے سچ کی تصدیق کی جا سکتی ہے۔ شاعری ایک خاص قسم کا علم مہیا کرتی ہے، جسے ادبی تنقید کو دریافت کرنا ہوتا ہے۔

اس کے لفظوں میں سائنس دعویٰ قائم کرتی اور محض رسمی اظہار و بیانات Statements تک محدود رہتی ہے جبکہ شاعری وضع کردہ بیانات کے اظہار کا نام ہے، جو حوالجاتی قدر سے پرے

ہوتے ہیں۔ وہ ایسٹ مین Max Eastman کے اس تصور کو بھی معرضِ بحث میں لاتا ہے کہ شاعری، شعور کو تیز شدید کرنے سے عبارت ہے۔ وہ شعرا کو اپنے تجربے کی تفہیم اور صداقت کی یافت کے لیے سائنس کا سہارا لینے کی بات کرتا ہے اور جیورج سنتیانا کے اس تصور کو بھی سوال زد کرتا ہے کہ حسن شے میں نہیں دراصل وہ نام ہے ہمارے اندر کے احساسی تجربے اور خود اپنے جذبات کو معروضیانے کا۔ رچرڈز کہتا ہے کہ ایسٹ مین اور سنتیانا دونوں شدتِ جذبات اور قابلِ قدر جذباتی تجربے میں جو مابہ الامتیاز ہے اسے سمجھ ہی نہیں سکے۔

رچرڈز کے علاوہ اس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے شعری ابہام اور ادبی تخلیق میں زبان اور معنی کی نوعیت پر خصوصی بحث کی ہے۔ اس نے ابہام کی ان سات قسموں کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے، جن سے ادب کے قاری کو اکثر دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابہام اس وقت واقع ہوتا ہے، جب کوئی لفظ یا نحوی ساخت، اظہار کے دوران مختلف النوع تاثر خلق کرتی ہے/ جب مصنف کے واحد معنی میں دو یا دو سے زیادہ معنی مجتمع ہوتے ہیں یا جب ذومعنی لفظ کے ذریعے دو مختلف خیالات ادا کیے جاتے ہوں/ جب کسی بیان کے دو یا دو سے زیادہ معنی ایک دوسرے کے برخلاف ہوں اور مشترکہ طور پر مصنف کی ذہنی پیچیدگی کے مظہر ہوں/ دو خیالات کے درمیان کوئی ایک امیج یا خیال معلق ہو/ باہمی سطح پر متضاد بیانات جو قاری کو بھی گوگو کی کیفیت میں مبتلا کرتے ہوں/ دو معنی ایک دوسرے سے متضاد ہوتے ہیں اور جب وہ مصنف کے ذہن میں بنیادی تفریق کے مظہر ہوں۔

بیسویں صدی میں ادبی تنقید کو جس مسئلے سے بار بار دوچار ہونا پڑا تھا وہ مواد اور ہیئت کے موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی صدی میں حقیقت پسندی کے اس دبستان کو بھی کافی فروغ ملا جسے مارکسی دبستانِ نقد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید حقیقت کے ٹھوس تصور کی قائل تھی۔ اسی نسبت سے اُس کے نظامِ فکر میں مواد کی خاص اہمیت تھی، مواد کے مقابلے میں ہیئت کی قدر کا درجہ، اس کے یہاں دوم تھا۔ مارکسی تنقید کے تحت تنقید کی جن دوسری شقوں نے ایک بڑے حلقے پر اپنا گہرا اثر قائم کیا تھا انھیں تاریخی، سماجی اور ترقی پسند تنقید کے عنوانات سے

موسوم کیا جاتا ہے۔

مارکسی تنقید کے ابتدائی نقوش انیسویں صدی کے حقیقت پسندوں کے یہاں ملتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب مارکس اور اینگلز کے تصورات ادب کے علاوہ دوسرے علوم اور شعبہ ہائے حیات پر بھی اپنا اثر قائم کر رہے تھے۔ مارکسی تنقید کی بنیاد اشتراکی حقیقت نگاری پر قائم تھی۔ مارکسی دانش وروں کا اصرار حقیقت کو از سر نو من و عن خلق کرنے پر تھا۔ حقیقت کا یہ مادّی تصور تھا۔ مارکس سے قبل بالعموم حقیقت کے مابعد الطبعیاتی اور عینی تصور کو ترجیح حاصل تھی۔ مارکس نے مادّے کو خیال پر ترجیح دے کر یہ واضح کیا کہ ایک جدلیاتی عملیے کے تحت مادہ کا ارتقا عمل میں آتا ہے۔ گذشتہ کل سے بہتر آج ہے اور آج سے بہتر آنے والا کل ہوگا۔ ارتقا کا یہ تصور تاریخی ارتقا اور جدلیاتی مادّیت Dialectical materialism کہلاتا ہے۔

مارکسی تنقید کا درج ذیل امور پر اصرار ہے:

- اشتراکیت ایک انقلابی فلسفہ ہے۔
- ادب کو عوامی جذبات اور طبقاتی مسائل کی نمائندگی کرنا چاہیے۔
- قدامت پسندی کا دوسرا نام رجعت پسندی ہے۔
- روایات کی اندھی تقلید کے بجائے انھیں عقل و ادراک کی کسوٹی پر پرکھنا ضروری ہے۔
- ادیب کو اجتماعی زبان میں اپنے جذبات کی ترجمانی کرنا چاہیے۔
- ادیب اپنے ماحول سے منقطع ہو کر اعلیٰ ادب تخلیق نہیں کرسکتا۔
- اعلیٰ ادب ہمیشہ انسانی امنگوں کو پروان چڑھاتا، ترقی کے خواب مہیا کرتا، ترقی کے لیے تحریک بخشتا اور حقیقی مسائل کو بنیاد بناتا ہے۔
- ترکِ دنیا، رہبانیت اور عزلت نشینی جیسے رجحانات فراریت پسندی کے مظہر ہیں۔
- ادب کا مقصد تفنن طبع نہیں، اسے حقیقت کا ترجمان، زندگی آمیز اور زندگی آموز ہونا چاہیے۔
- سماج میں انقلاب لانے کی ذمہ داری بھی ادیب کی ہے۔
- فرقہ پرستی، عدم مساوات، تعصب، لوٹ کھسوٹ اور استحصال کے خلاف آواز بلند کرنا بھی اس کی ادبی ذمہ داری کا ایک حصہ ہے۔

مارکسی تنقید کے فروغ کا زمانہ بیسویں صدی میں دوسری اور تیسری دہائی سے تعلق رکھتا ہے۔ روس کے علاوہ جرمنی، فرانس، انگلینڈ اور امریکہ میں اس نے ایک مقبول دبستان کی صورت اختیار کرلی تھی۔ امریکہ میں اسے فروغ دینے والوں میں کیرین وِتے ہکس Caranyille Hicks، ایف۔ او میتھسین F.O. Mathiessen، کینتھ برک Kenneth Burke، ایڈمنڈ ولسن Edmond Wilson اور برناڈ اسمتھ Bernard Smith ہیں، انگلینڈ میں کرسٹوفر کاڈویل (Chrostopher Caudwell) نے مارکسیت اور ادب کے رشتے کے موضوع پر بنیادی کام کیا۔

اس سلسلے میں اس کی تصانیف التباس اور حقیقت Illusion and Reality اور مرتی ہوئی تہذیب میں مطالعے Studies in a Duing Culture شہرۂ آفاق حیثیت رکھتی ہیں۔ جیورج لوکاچ George Lukacs نے مارکسیت اور ادب کے رشتے کو نئے تقاضوں کے تحت سمجھنے کی کوشش کی۔ اس نے ادبی اقدار کو بھی اہمیت دی۔ اس کے تصورات نے نئے ذہنوں پر بھی گہرے اثرات قائم کیے۔ گیٹے اور اس کا عہد Goethe and His Age (1947) تاریخی ناول The Historical Novel (1953) کا شمار اس کی اہم تصانیف میں ہوتا ہے۔ انتونیو گرامچی (Antonio Gramsci)، ارنسٹ فشر Ernist Fischer اور ان کے بعد نو مارکسیوں کی خاص اہمیت ہے۔ ان میں تھیوڈ واڈورنو Theodor Adorno، والٹر بین جمن Walter Benjamin، لوشین گولڈ من Ducien Goldman، لوئی آلتھیو سے Louis Althusser، پیئر ے ماشیرے Pierre Macherey، بیلی بر Beliber، فریڈرک جیمسن Fredric Jameson اور ٹیری ایگلٹن Terry Egleton نے متن کو آئیڈیولوجیکل تخلیق سے موسوم کیا، روایتی مارکسیت اور پارٹی لائن کی مخالفت کی۔ یہ تصور بھی قائم کیا گیا کہ ادبی ہیئتوں اور اقتصادی نظام میں ایک براہ راست رشتہ ہوتا ہے لیکن آلتھیو سے کا یہ کہنا ہے کہ ساختوں Structures کا کوئی مرکز ہے نہ جوہر۔ اس طرح کی اقتصادی بنیاد کا بھی کوئی جوہر نہیں ہے نیز یہ کہ بالائی ساخت کی ہیئت محض ایک ثانوی عکس کی ہے۔

گولڈ مین کا خیال ہے کہ اجتماعی اور مشترک موضوع ہی زندگی کا نظریہ فراہم کرتا ہے۔

بین جمن کے لیے نئی فنکارانہ تکنیکوں اور ان فنکارانہ قوتوں کی خاص قیمت ہے جو کسی بھی تخلیق کو اثر گیر بنانے کے تعلق سے ضروری ہیں۔ بیلی بر اور ماشیرے ادب کو فکشن نہیں مانتے لیکن اتنا مانتے ہیں کہ وہ حقیقت کا خیالی یا من گڑھنت پیکر ضرور ہوتا ہے۔

ساختیات نے اپنے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں۔ ادب کی لسان اور ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے لیکن وہ ایک فلسفیانہ رویہ بھی ہے جس نے کئی سطحوں پر روایتی فکر کی رسومیاتی منطق کو چیلنج کیا اور لفظ و معنی کے تعلق کا انقلابی تصور مہیا کیا۔ بالخصوص حقیقت کے اس روایتی تصور سے بھی اس نے انحراف کیا کہ وہ زبان سے باہر اپنا کوئی وجود رکھتی ہے۔ یا یہ کہ مصنف ہی معنی کا مقتدر اعلیٰ ہوتا ہے یا یہ کہ وہ مصنف ہی ہوتا ہے جو معنی قائم کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ایسے کئی رسومیاتی مفروضات کو چیلنج کیا۔

ساختیاتی شعریات کے نزدیک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہیئتی بنیادوں پر نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غایر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جاسکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جز Part ہوتا ہے۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا زائدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضہ کرتا ہے۔ وہ صنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر نظامِ روایت اس کل (Total) کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنھیں وسیع تر سیاقات Larger Contexts کا نام دیا جاتا ہے۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ لیوی اسٹراس نے ایڈی پس جیسے اسطور Myth کا مطالعہ محض ایڈی پس کے قصے کی انفرادی حیثیت کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس قصے کو اسطوری قصوں کے پورے اس سلسلے کے سیاق میں دیکھا جو یونان کے شہر تھیبز Thebes میں واقع ہوئے تھے۔ قصوں کے اس پورے سلسلے میں (جسے وسیع تر سیاق Larger Context کا نام دینا چاہیے)

لیوی اسٹراس کو بالکر ارکی تضادات اور عمل کے مختلف موتف Motifs کا تجربہ ہوا۔ اس نے انھیں کو اساطیری تفہیم میں بنیاد بنایا۔ انفرادی اسطوری قصے کو اساطیری سلسلے کے وسیع تر سیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے جس کا رخ خصوصی Particular سے عمومی General کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔ وسیع ساخت یا سیاق Context کا یہی ہے کہ جز بمقابلے کل کے ادنیٰ ہوتا ہے یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اسی نوع کے فن پاروں یا ان کے متون یا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔

ساختیاتی فکر کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی A Meaning ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومیات اور رموز Codes کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام و رموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی کا ارتقا 1920 کے اردگرد روس میں عمل میں آیا اور اسٹالن کے پیروکاروں اور سوشلسٹ تحریک کے تحت گیر رویوں کے باعث 1930 میں یہ تحریک اپنے اختتام کو پہنچی۔ اس کے علم برداروں میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی، بورس تامیشوسکی اور تنیانوف کے نام سر فہرست ہیں۔ اس تھیوری نے جن بنیادی امور پر اصرار کیا تھا وہ یہ ہیں:

1- ادب کے مطالعے میں سائنسی معروضیت اور طریق کار لازمی ہے۔
2- ادبی متن میں انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا متن اور اس کی ادبیت کا ہوتا ہے۔
3- ادبی تخلیق میں مواد اور ہیئت میں یگانگت ہوتی ہے۔
4- ہر ادبی متن گزشتہ کئی متنوں کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے کیونکہ فن کار کو ادبی رسومیات

Conventions اور فنی تدابیر کا سرمایہ پہلے سے مہیا ہوتا ہے جن کی بنیاد پر وہ ایک نئے متن کی تشکیل کرتا ہے۔

5- مصنف غیر اہم ہوتا ہے۔ اہم ہوتی ہے شاعری اور ادب۔

6- ''ادب ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کا حاصل جمع ہوتا ہے جنھیں اس میں بروئے کار لایا گیا ہے۔'' (ولٹر شکلووسکی)

7- فن کار چیزوں کو یا زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتا بلکہ اسے نامانوس بنا کر پیش کرتا ہے یا اسے پیش کرنا چاہیے۔

پس ساختیات کی بنیاد فلسفہ ہے۔ فلسفے کا قصد اشیا و موجودات کے بارے میں ایک محفوظ علم مہیا کرنا ہے۔ لیکن علم کی بھی ذہن بہ ذہن ایک حد ہے جیسے عقل کے اپنے حدود ہیں۔ فلسفہ کے بارے میں یہ خیال ہی گم راہ کن ہے کہ وہ کوئی ایسا علم مہیا کرتا ہے جسے حرفِ آخر سے منسوب کیا جا سکے۔ وہ شکوک و سوالات کا حل فراہم کرتا اور کئی نئے شکوک و سوالات بھی قائم کرتا ہے۔ بعض مفروضات کو رد کرتا اور بعض نئے مفروضات خلق بھی کرتا ہے۔ پس ساختیات اپنی ماہیت میں فلسفیانہ تشکیکیت کے ساتھ مشروط ہے بلکہ اس کی تشکیکیت میں شدت ہے۔ بہت سے علم کا دعویٰ کرنے کے باوجود سقراطی ستم ظریفی کے طور پر وہ یہ بھی باور کراتی ہے کہ وہ کچھ نہیں جانتی۔ کیونکہ 'بے یقینی پر اعتماد' ہی اس کی اساس ہے۔ ہماری دنیا کی ہر چیز ہی نہیں، پوری کائنات ہی بے مرکز ہے۔ یعنی ہمیں یہ پتہ نہیں کہ ہم کہاں ہیں۔ اس طرح پس ساختیات، ساخت (اسٹرکچر) کے اس تصور ہی کو رد کرتی ہے جسے وحدت اور ایک مرکز کے مفروضے کے ساتھ مشروط کر کے دیکھا جاتا ہے۔

پس ساختیات کو اس معنی میں بنیاد پرست بھی کہا گیا ہے کہ وہ استدلال ہی کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے اور بنی نوع انسان کے بارے میں اس تصور ہی کے منافی ہے کہ وہ ایک آزاد ہستی ہے۔ اس کا کوئی جوہر بھی نہیں ہے۔ وہ صرف Textualistities کا ایک مہین جال ہے۔

پس ساختیات کو اکثر ردِ تشکیل کا نام بھی دیا گیا ہے۔ یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ پس ساختیات ایک عمومی اصطلاح ہے، جو بہ یک وقت کئی میلانات و عناصر کو محیط ہے اور ردِ تشکیل

بھی اس میں سے ایک ہے۔ رچرڈ ہرلینڈ Richard Herland پس ساختیات سے متعلق تین گروہ بتاتا ہے:

1- ٹیل کوئیل نام کا فرانسیسی جرنل سے وابستہ گروہ، جو ژاک دریدا، جولیا کرسٹیوا اور دوسرے دور کے رولاں بارتھ سے متعلق ہے۔

2- ژِلس ڈیلیوز Gilles Deleuze اور فیلکس گواتری Felix Guattari

3- میشل فوکو اور ژین بادریلار

رولاں بارتھ اپنے پہلے دور میں ساختیاتی مفکر تھا جس نے ساختیاتی طریق کار کا اطلاق جدید کلچر پر کیا تھا۔ اس نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف Mythologies میں اپنے عہد کے فرانس کی تہذیبی زندگی کا تہذیبی بشریاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا تھا۔ ساختیاتی تنقید میں اس کا ایک اہم مقام ہے۔ لیکن اس کے معروف اور متنازعہ مقالے 'مصنف کی موت' کی اشاعت کے بعد سے اس کا شمار بھی پس ساختیاتی مفکرین میں کیا جاتا ہے۔ پس ساختیات نے ساختیات سے اخذ کم کیا، رد زیادہ کیا بلکہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ساختیات سائنسی معروضیت کے اس دعوے کے خلاف ردعمل ہے کہ وہ فہم و شعور کے تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔ ژاک دریدا ردتشکیل کا بنیادگزار ہے۔ جس نے رولاں بارتھ کی فکر پر گہرے اثرات قائم کیے۔ ژاک لاکاں اور جیولیا کرسٹیوا کی تحلیل نفسی کی فکریات، میشل فوکو کے تاریخی تصورات اور لیوتار کی ثقافتی/سیاسی تحریروں پر بھی جو غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوا۔

O

متنی غایر مطالعے کی طرف پہلا اقدام: آئی۔اے۔رچرڈز

(1893-1979)

Ivor Armstrong Richards سینڈ بچ، چیشایر Cheshire میں پیدا ہوا۔ کلفٹن کالج اور میگڈیلین کالج کیمبرج میں تعلیم پائی۔ کیمبرج، پیکنگ (چین) 1929 تا 1930 اور 1914 سے ہاورڈ یونیورسٹی (امریکہ) میں تعلیم وتعلم کے شعبے سے وابستہ رہا۔ رچرڈز کو خاص دلچسپی نفسیات اور ادب کے رشتے اور معنیات کی سائنس Science of semantics سے تھی۔ انھیں کی اس نے تعلیم بھی دی۔ کلوز ریڈنگ کے تصور کا اطلاق بھی کیا۔ اس کے طلبہ کو متنی تجزیے کا یہ نیا تجربہ بے حد دلچسپ محسوس ہوا۔ ادبی مطالعے کے ضمن میں اس طریق کار کی تشہیر بھی خوب ہوئی۔ چینی فکر سے بھی وہ بے حد متاثر ہوا، یہ اثرات اس کے تحریروں میں جابجا ملتے ہیں۔ سی۔ کے۔ آگڈن C.K. Ogden کے ساتھ مل کر اس نے Meaning of Meaning 1923 میں مکمل کی۔ آگڈن اور ووڈ Wood کے اشتراک سے The Foundation of Aesthetics کی اشاعت 1921 میں ہوئی (رچرڈز کی

اپنی تصنیفات کا ذکر بعد میں آئے گا)۔

بیسویں صدی کے پانچ سات دہوں پر ایلیٹ اور رچرڈز کی حکمرانی سی قائم تھی۔ انگریزی اور امریکی تنقیدِ شعر پر رچرڈز غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوا۔ اس کے اندازِ رسائی کے نئے طریقوں نے معاصر ذہنوں کو افہام و تفہیم کی نئی سمتوں سے روشناس کرایا اور یہ ترغیب دی کہ شاعری کی سائنسی تشریح کیسے کی جاسکتی ہے اور متنی مطالعے کو کس طور پر نئے معنی فراہم کیے جاسکتے ہیں۔ شعری لسانی ساخت میں زبان کے تخلیقی وسائل یعنی امیجری، استعارے وغیرہ کا اپنی بہترین صورت میں کس طور پر تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے ربع اوّل میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے ادب کے بعض ایسے امور کو اپنے تجزیے کی بنیاد بنایا جنھیں ماضی قریب و بعید کی تنقید نے تاہنوز اپنا موضوع و مسئلہ بنایا ہی نہیں تھا یا کم از کم بنایا تھا۔ یہ دونوں عہد ساز نقاد تھے جنھوں نے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ادبی تنقید کو ایک ہمہ گیر سرگرمی میں بدل دیا اور اینگلو امریکی تنقید پر شدت سے اثر انداز ہوئے۔ ایلیٹ اور ایذرا پاؤنڈ کے ساتھ رچرڈز بھی اس ہراول دستے میں تھا جس نے رومانویت اور جمالیاتیت کو اپنی سخت تنقید کا ہدف بنایا تھا۔ رچرڈز نے زبان اور ترسیل کی قدر کو خاص اہمیت دی اور انھیں ادب و فن کا ایک لازمی جز قرار دیا۔ وہ ایک ایسی سوسائٹی میں ثقافتی معیاروں کے تحفظ کے تئیں کوشاں تھا جس میں اکثریت کی زندگی ایک خاص نظامِ اقدار کے ساتھ وابستہ ہے۔ رچرڈز کا یہ ماننا ہے کہ سوسائٹی میں جو انتشار اور بدنظمی پائی جاتی ہے اس پر کوئی چیز غالب آسکتی ہے تو وہ شاعری ہے۔ رچرڈز کے اس تصور میں آرنلڈ کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔

آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ایلیٹ دونوں شاعر تھے لیکن شاعری میں ایلیٹ کا درجہ بلند ہے۔ رچرڈز کی پانچ تنقیدی کتابیں ہیں جن میں اس نے نظم متن، تجربے، کیفیت/محرکہ Impulse، تخلیقی زبان، ادب کا نفسیات سے تعلق وغیرہ مسائل کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے۔ رچرڈز کی تنقیدی تصنیفات کے نام یہ ہیں:

1. Principles of Literary Criticism, 1924
2. Science and Poetry, 1925
3. Practical Criticism, 1929
4. The Philosophy of Rhetorics, 1936
5. Flow to Read a Page, 1942

ان کے علاوہ The Foundation of Aesthetics میں سی۔ کے۔ آرڈن اور جیمس ووڈ کا، The Meaning of Meaning میں سی کے آگڈن کا اشتراک شامل ہے۔

پہلی تصنیف میں اس نے ادبی تنقید کے اصولوں پر بحث کی ہے۔ مغربی تنقید میں رچرڈز ہی وہ پہلا نقاد ہے جس نے ادبی تنقید کے اصولوں کا سوال اٹھایا اور ادبی تنقید کے تقاضوں پر بحث کی۔ محض اصول سازی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اصولوں کے مناسب اطلاق کی خاص اہمیت ہے۔ دوسری کتاب سائنس اور شاعری کے تعلق پر بحث کرتی ہے۔ یہ سوال سب سے پہلے میتھیو آرنلڈ نے 19ویں صدی کے ربع آخر میں اٹھایا تھا۔ اس نے شاعری، سائنس اور مذہب کا تقابل کر کے شاعری کو ان دونوں کے قائم مقام کے طور پر دیکھا تھا۔ رچرڈز بھی دوسرے لفظوں میں آرنلڈ کی تائید کرتے ہوئے شاعری کو ازلی امکانات سے معمور بتاتا ہے اور شاعری کی قوت پر یقین رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری ہی ایک ممکنہ ذریعہ ہے جو ہمیں کسی بھی بحران سے بچا سکتا ہے۔ تیسری کتاب کی اہمیت اس معنی میں خاص ہے کہ اس نے عملی تنقید کے اصولوں پر بحث کرتے ہوئے غائر مطالعے Close Reading کی طرف اپنے طلبہ کو رجوع کیا۔ نظم کا مطالعہ نظم کے طور پر کرنا چاہیے نہ کہ تاریخ، فلسفہ یا اقتصادیات کے طور پر۔ جب ہم صرف اور صرف اس نظم پر مرکوز ہوں گے جس کا تجزیہ مقصود ہے تو یہ عمل نظم کی نئے دریافت کے مماثل ہوگا کیونکہ نظم کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی ہے۔ چوتھی کتاب بھی بے حد اہم ہے کیونکہ اس میں رچرڈز نے معانی و بیان کے فلسفے پر بحث کی ہے۔ لفظ کی قدر پر غور کیا ہے۔ شاعری میں زبان کے کردار اور اس کی نوعیت جیسے سوالات کے جواب فراہم کیے ہیں۔ شاعری کی زبان تجربے کی زبان ہوتی ہے جس کا مقصد ہی تجربے میں قاری کی شمولیت ہے۔ رچرڈز نے ترسیل اور تجربے کے سوال اٹھا کر ادبی تنقید کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ پانچویں کتاب تحریر کی قرآت کے عمل پر ہے جو شروع ہی اس سوال سے ہوتی ہے کہ کسی نظم کو کس طرح پڑھنا چاہیے۔ رچرڈس

کہتا ہے کہ 'نظم کیا کہتی ہے' کے بجائے 'نظم کیا ہے؟ زیادہ قابلِ لحاظ ہے۔

رچرڈز نے شاعری میں زبان کے عمل اور ترسیل کے مسئلے پر جو نظریہ قائم کیا تھا اس کی گونج پوری بیسویں صدی میں اپنا اثر دکھاتی رہی ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ شاعر کا مقصد صرف اپنے تجربے کا اظہار ہے، شاعری اس کا ذاتی عمل ہے۔ وہ جو کچھ پیش کرتا ہے آپ اپنے میں کوئی حسین چیز ہوتی ہے یا اس کا مقصد محض خود طمانیت ہوتا ہے یا بعض نجی جذبوں کا اظہار۔ ترسیل، اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے تجربے میں یہ اہلیت ہونی چاہیے کہ وہ اسی شدت کے ساتھ دوسرے کی فہم کا حصہ بھی بنے۔ اگر قاری میں تجربے کی اس شدت کو شعری تجربہ برانگیخت نہیں کرتا ہے تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ شاعر صحیح طریقے سے اپنے تجربے کو اپنے فن میں نہیں ڈھال سکا ہے۔ انسان اپنے تجربے کو کسی نہ کسی ترسیل کے ہیئت میں منتقل کرتا ہے خواہ تجربہ معرضِ تشکیل میں ہو یا اس کے بارے میں اسے کوئی شعور ہی نہ ہو۔ اس طرح رچرڈز ترسیل کو شعری تجربے کی لازمی شرط قرار دیتا ہے۔

رچرڈز یہ بھی بتاتا ہے کہ شاعری کی زبان کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان جذباتی ہوتی ہے اور سائنس یا نثر کی زبان حوالجاتی۔ مثلاً حوالجاتی زبان میں لفظ 'آگ' ایک واضح شئے کی حیثیت رکھتا ہے۔ آگ کے معنی اس 'آگ' ہی کے ہیں جس کی قدر جلانے، روشن کرنے یا ماحول اور جسمانی نظام کو حدت پہنچانے سے عبارت ہے یا دھواں وہ مدلول ہے جس کی قدر آگ کے ساتھ لازم و ملزوم کی سی ہے۔ لیکن نثر میں آگ یا دھواں جیسے الفاظ کا استعمال محض لغوی طور پر ہوتا ہے یا مردہ استعارے کے طور پر جنھیں محاورے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ شاعری میں آگ یا دھواں کے ایک سے زیادہ مدلولات کی گنجائش ہوتی ہے۔ 'آگ' حقیقی کے بجائے ایک سے زیادہ معنی افزا استعارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پھر وہ چیز سے زیادہ ایک خیال، ایک تصور ایک معروضی تلازمے کے طور پر محض کسی جذبے کو ابھارنے والا ذریعہ بن جاتا ہے۔ غالب کے درج ذیل اشعار میں 'آگ' اور میر کے اشعار میں 'دھواں' جیسے الفاظ ان کے لغوی معنی یا ان کے مخصوص و متداول تصور یا ان کے محض اثر کی طرف ہمارے ذہنوں کو منتقل نہیں کر رہے ہیں بلکہ یہاں کالرج کے لفظوں میں تھوڑی دیر کے لیے اپنے تعقل کو

التوا میں ڈال کر ہمیں یہ یقین کر کے چلنا پڑے گا کہ یہاں آگ کو مجازی معنی کے طور پر اخذ کیا گیا ہے جس کی اپنی ایک شاعرانہ قدر ہے اور جس کا تعلق ایک خاص لسانی کرے میں لاشعوری عادات فہم سے بھی ہے۔ جن سے قاری لطف اندوز ہوتا اور حقیقت و التباس کی تفریق پر غور کرنے سے گریز کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رچرڈز شاعری کے فن میں فکر کے عنصر کے بجائے الفاظ کی ان تخلیقی قوتوں کو زیادہ فوقیت دیتا ہے جن پر ہیئت کی تشکیل کا خاص انحصار ہے۔

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یا میر کے یہ اشعار دیکھیں۔

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

کیا جانیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغِ دل
شاید کہیں ہے آگ لگی کچھ دھواں سا ہے

رچرڈز کا کہنا ہے کہ شعری استعمال میں لفظ جذبے کو اکساتا اور ایک مہیج کا کام کرتا ہے۔ سائنس دعوے کے طور پر رسمی اظہار کرتی ہے جب کہ شاعری میں بیان کی نوعیت بناوٹی ہوتی ہے جس کا کام غیر رسمی مماثلتیں قائم کرنا ہوتا ہے۔ رچرڈز آگے چل کر یہ واضح کرتا ہے کہ شاعری کا خطاب ذہن سے نہیں ہماری اس کیفیت یا محرکے سے ہوتا ہے جسے Impulse کہا جاتا ہے۔ یہ کوئی مسئلہ نہیں کہ کلام یا خطاب میں وہ مجازی ہے یا غیر مجازی، منطقی ہے یا غیر منطقی، اسے بس اس حد تک اس تجربے کے تئیں مخلص ہونا چاہیے جو دوسروں کے اندر بھی اسی تجربے کو پیدا کر سکے۔ رچرڈز کہتا ہے کہ کامیاب ترسیل ممکن ہوتی ہے شاعر کے محرکے Impulse اور قاری کے ممکنہ محرکے Impulse کے درمیان ایک فطری نوعیت کے باہمی ربط کے قائم ہونے

ہے۔ دیکھا جائے تو رچرڈز کے تنقیدی تجزیوں میں جو تجرباتی طریق کار ہے اس کا اطلاق تخلیقی فن کاروں کے مقابلے میں قاریوں کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ رچرڈز نے قدر کی جو تشکیل کی ہے وہ اس کی نفسیاتی تھیوری، نفسیاتی بینش اور نفسیات سے غیر معمولی دلچسپی کی بخوبی مظہر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ محرکے Impulse جتنے منظم ہوں گے اتنی ہی طمانیت فراہم کریں گے۔ ہر وہ چیز گراں قدر ہے جو زیادہ سے زیادہ ہماری نفسیاتی اشتہاؤں کو مطمئن کر سکے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ محرکوں Impulses کی تنظیم شعوری منصوبہ بندی کا معاملہ نہیں ہے وہ دوسرے ذہنوں کے اثر کے ذریعے قائم ہوتی ہے۔ شاعری ذہن کی اسی بے مثل اور منظم حالت کی نمائندگی کرتی ہے۔ رچرڈز شاعری سے محض شاعری مراد نہیں لیتا بلکہ اس کا تصور پورے تخیلی ادب کو محیط ہے۔

رچرڈز، چینی فلسفی کنفیوشس کے اس تصور کو بھی حوالہ بناتا ہے جس کے تحت 'چنگ' Chung توازن اور ینگ Yung ایک متعین اصول، جو مقدر کے تحت ہر چیز کو ایک معمول پر رکھتا ہے۔ رچرڈز چنگ کی بنیاد پر مشارکی حواسیت Synaethesis کا تصور قائم کرتا ہے جو ہمارے محرکوں Impulses کے آزاد کھیل کو متوازن کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ رچرڈز انسانی دماغ کو محرکوں Impulses کا نظام کہتا ہے جنھیں ان ردہائے عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو بعض مہیجات Stimulus دماغ میں پیدا کرتے اور کسی عمل کی طرف راغب کرتے ہیں۔ جب تک وہ عمل آور نہیں ہوتے مختلف سمتوں میں ایک دوسرے کو کھینچتے رہتے ہیں۔ توازن کی ایک مثالی صورت یہ ہے کہ جب تمام محرکے Impulses کسی مہیج کے ذریعے روبہ عمل ہوں تو خود کو پوری طرح مطمئن کر سکیں، لیکن یہ کم ہی ممکن ہوتا ہے۔

شاعر کسی خاص فکر کو شعوری طور پر کوئی شکل مہیا نہیں کرتا۔ اسے تو محض ایک خاص صورت حال میں اپنے محرکوں Impulses کے ایک ایسے کھیل کو رقم کرنا ہوتا ہے جو مسرت آگیں ہوتا ہے اور جس میں بے ساختگی بھی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعر سے یہ سوال کرنا کہ وہ کیا کہتا ہے؟ اس کو غلط طریقے سے سمجھنے کے مترادف ہے۔ شاعر کا قصد تو محض ایسے محرکوں/کیفیتوں سے مملو تجربے میں قاری کی شمولیت ہوتا ہے۔

رچرڈز نے تھامس لو پیکاک کے مضمون The Four Ages of Poetry بابت 1820 پر

بھی سخت تنقید کی ہے۔ پیکاک شاعری کے مقابلے میں دوسرے شعبہ ہائے علوم کو زیادہ مفید بتاتا ہے کہ وہ مکمل طور پر حقیقت کا علم مہیا کرتے ہیں جب کہ شاعر کا کام بے علمی کے کوڑا کرکٹ پر لوٹیں لگانا ہے۔ ایک متمدن معاشرے میں جیسا کہ ہمارا عہد ہے شاعر محض ایک نیم وحشی کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس کا طرز زندگی متروک رسومات، واہمہ ساز خیالات اور نیم وحشی اطوار کا نمائندہ ہے۔ رچرڈز، پیکاک کے ان خیالات کو سختی سے رد کرتے ہوئے یہ جواز پیش کرتا ہے کہ اگر پیکاک کے ان نتائج کو سچ مان لیا جائے تو ہمارے انتہائی ترقی یافتہ سائنسی روشن خیالی کے عہد میں شاعری کیوں کر انفرادی زندگی بلکہ پوری سوسائٹی میں ایک طاقتور رول انجام دے رہی ہے۔ جو شاعری منظم ذہن کی پیداوار ہے اسی سے تہذیب و ثقافت کی امیدیں بھی وابستہ ہیں۔

رچرڈز نے 'سائنس اور شاعری' میں بے حد شرح و بسط کے ساتھ اُن سوالات کے جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے جو آرنلڈ کے زمانے میں مختلف مواقع پر موضوع بحث بنتے رہے ہیں۔ آرنلڈ نے اپنی بحث میں مذہب اور اس کے متبادل کو ایک مسئلہ بنا کر پیش کیا تھا جب کہ رچرڈس صرف سائنس اور شاعری کے مابین امتیازات کی نشاندہی کرتا ہے۔

رچرڈز کی بحث کا محور ایک ایسے عہد میں شاعری کے مقام کا تعین یا اس کی معنویت و محل ہے، جس میں انسان سائنسی علوم کے حصول کے لیے کوشاں ہے اور سائنسی تحقیقی سرگرمیاں اپنے عروج پر ہیں۔ سائنس کا ٹکراؤ شاعری کے قائم کردہ بھرم اور متھ سے ہے۔ شاعری کے متھ کا درجہ بلند ہے جو سائنس کے بس میں نہیں۔ رچرڈز یہ بھی کہتا ہے کہ یہ تصادم اگر اور شدت اختیار کرتا ہے تو اس کا نتیجہ اخلاقی انتشار کی شکل میں رونما ہوسکتا ہے۔ شاعری ہی اس خطرے سے بچا بھی سکتی ہے۔ آرنلڈ شاعری کے غیر معمولی مستقبل پر یقین رکھتا ہے کہ جوں جوں وقت گزرتا جائے گا انسانی نسل شاعری سے اور گہرے رشتے قائم کرے گی۔' آرنلڈ اور رچرڈز دونوں ہی بقول ڈیوڈ ڈائچیز شاعری کو ایسے معنی اور ایسی افادیت کے ساتھ مشروط سمجھتے ہیں جو واضح طور پر سائنس سے مختلف ہے اور جو سائنسی صداقت کے تئیں راست ذمہ داری سے بری بھی کرتی ہے۔' رچرڈز کی یکتائی اس معنی میں ہے کہ وہ شاعری کے تفاعل اور ماہیت کے مسئلے کو

سائنسی اصطلاحات کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سائنس اور پوئٹری میں وہ شعری تجربے کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعری کے جذبات کو تحریک دینے کے عمل کو اکبر (بڑے درجے کا) اور اصغر (چھوٹے درجے کا) جیسی شقوں میں بانٹتا ہے۔ اس نے اصغر درجے کو عقلی دھارے اور اکبر درجے کو جذباتی دھارے کا نام دیا ہے، جن کی تشکیل ہمارے رغبتوں کے کھیل (The play of our interests) سے عبارت ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی بھی نظم کی ہیئت اس کے مواد سے زیادہ اہم ہوتی ہے کیونکہ یہ ہیئت ہی ہے جو ہماری رغبتوں کے کھیل کا تعین کرتی ہے۔ شاعری میں اس کی تنظیم، اصواتی نظام، موسیقیاتی اتار چڑھاؤ ایک کھیل کی طرح ہماری رغبتوں پر اثر انداز ہوتے ہیں جو آپ اپنے میں لامحدود امکانات رکھتے اور کسی بھی خاص خیال کو بجنسہ ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ شاعری میں حیرت انگیز تاثیر کی قوت ہوتی ہے جس کی نوعیت دوسرے تجربات سے قطعی مختلف ہے۔ شاعر الفاظ پر حاکمانہ قدرت رکھتے ہیں مگر اس قادرانہ استعداد کو وہ اتفاقیہ یا ناگہانی قرار نہیں دیتا۔ دراصل یہ شاعر کی رغبتوں کی تنظیم ہے جس سے اس کی انفرادیت کا جوہر نمو پاتا ہے اور تجربے میں ایک تحیر خیز نظم وضبط کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

رچرڈز، شاعر تھا اور نقاد بھی، لیکن ایک تنقید نگار کی حیثیت سے اس کا مرتبہ بلند ہے۔ اس نے تنقید کے عمل کو سائنسی طریق کار میں بدلنے کی سعی کی۔ درجے کے اعتبار سے شاعری اس کے نزدیک سائنس پر فوقیت رکھتی ہے۔ لیکن ادبی تخلیق ایک ایسا عمل ہے جس کا سائنسی طریقے سے تجزیہ ممکن ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ادب کا شعبہ تشریح طلب ہوتا ہے اس کا لسانی نظام بھی نت نئی تفہیم کے لیے اکساتا ہے۔ تخلیقی شہہ پارے میں لسان کا عمل ہو کہ ہیئت وتکنیک کا عمل آخری تجزیے میں ان تمام اعمال کا منبع ذہن ہی ہے۔ انسانی ذہن اور اس کے عمل کی پیچیدگیوں اور تہوں کو سمجھنے کے لیے ہمیں زیادہ سے زیادہ علم کی ضرورت ہے۔ سائنس میں یہ علم فراہم کرنے کی اہلیت ہے۔ سائنس کے فروغ کے ساتھ ذہن کے ان اسرار کو ہم سمجھ پائیں گے جن کا تعلق ادبی فن کی سریت سے ہے۔ رچرڈز اس سائنس کو نفسیات سے تعبیر کرتا ہے۔ نفسیاتی علم اور تجزیاتی طریق کار کے ذریعے ہم ادب سے بہتر طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اس راز کی گہرائی تک پہنچ سکتے ہیں کہ کوئی تخلیق کیسے وجود میں آتی ہے اور کس طور پر تخلیقی عمل

کے پروسیس (عملیہ) کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے؟ لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی ادیب کے صرف کسی ایک فن پارے سے اس کے کلی داخلی عملیے سے آگاہ نہیں ہوسکتے۔ فنی شہ پارے میں بہت کچھ لاشعوری اور ناقابلِ ثبوت بھی ہوتا ہے۔ جس کی شناخت نفسیات کی مدد سے بھی ممکن نہیں۔ تنقید کو مسلسل ان سرچشموں کا سراغ لگاتے رہنا ہے۔ رچرڈز کی تنقید تخلیقی فن کار کے ذہن میں نقب لگانے کی محض ایک کوشش سے عبارت ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ کسی فن پارے سے محض لطف اندوز ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا، اسے مکمل طور پر سمجھنے کی خاص اہمیت ہے اور یہ فہم ہر قاری کی استعداد میں نہیں ہوتی۔ ایک اطمینان بخش تخئیلی ادبی تخلیق مصنف سے نفسیاتی تطابق کی حامل ہوتی ہے۔ رچرڈز نفسیاتی تطابق کو ایک شرط کے طور پر قاری پر بھی عائد کرتا ہے کہ اگر اسے یہ علم ہے کہ کسی ادب کی قرأت کا مناسب طریقہ کیا ہے۔ تب ہی ترسیل کا وہ اہل بھی ہوسکتا ہے اور ادبی تخلیق کی سچی قدر اس پر آشکار ہوسکتی ہے۔

رچرڈز کا تنقیدی طریق کار بے حد تکنیکی ہونے کی وجہ سے بہت زیادہ مقبول نہیں ہوسکا۔ اس کے تخلیقی لسان کے تصور کا اطلاق اسی کے شاگرد ولیم۔ ایمپسن نے اپنی اہم تصنیف (The Seven Types of Ambugities) میں کیا ہے۔ برطانوی اور امریکی تنقید پر اس کے گہرے اثرات قائم ہوئے۔ رچرڈز نے جذباتی Emotive اور حوالہ جاتی/علمی Referential زبان کا تصور تشکیل دیا اور یہ دعویٰ قائم کیا کہ زبان کو چار قسم کے معانی ادا کرنا ہوتے ہیں۔

1- Sense: عندیہ، یعنی کسی چیز کی طرف اشارہ کرنا، جس کا مقصد قاری یا سامع کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور بعض امور میں فکر کو برانگیخت کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔

2- Feeling: احساس، مصنف کی ذاتی رغبت اور اس کی ترجیح سے متعلق جو اس کے طرزِ احساس کی مظہر ہوتی ہے۔ عندیہ عام طور پر سائنسی زبان کا وظیفہ ہے اور احساس کا تعلق شعری زبان سے ہے۔

3- Tone: ادائگی، قاری کے تئیں مصنف کا رویہ جو دانستہ یا نادانستہ قاری اور مصنف کے رشتے کا مظہر ہوتا ہے۔ تمام قاری ایک ہی طرح کی زبان کے عمل کو قبول نہیں کرتے۔ اس لیے مصنف بھی لفظوں کے انتخاب اور انھیں مرتب کرنے کے ضمن میں مختلف

طریقے آزماتا ہے۔

-4 Intention: منشا، مصنف کا شعوری یا لاشعوری مقصد جو اس کے طرز تکلم کا تعین کرتا ہے جیسے کسی سیاسی لیڈر کی تقریر کا مقصد اپنے سامعین کے جذبات کو اُکسانے اور کسی معلم کے لیکچر کا مقصد طلبہ کی بصیرت کی جلا کاری کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔

رچرڈز اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شاعری احساسات اور رویوں کی مظہر اور خوش اسلوبی کے ساتھ انھیں برتنے سے عبارت ہے نہ کہ کسی نظریے کی اشاعت و تبلیغ سے۔ شاعری کا خطاب دماغ سے نہیں کیفیت Impulse سے ہوتا ہے۔ اور اس کا مقصد تجربے کی ترسیل ہے۔ ترسیل شعر کے تجربے کا ایک جزو لاینفک ہے۔ ہر تجربہ ایک ترسیلی ہیئت رکھتا ہے حتیٰ کہ اس وقت بھی جب وہ تشکیل کے عمل میں ہوتا ہے، جس کا شعور خود شاعر کو نہیں ہوتا۔ رچرڈز ترسیل کو ایک فطری عمل قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ ابتدائے عمر ہی سے ترسیل انسان کے معمول کا حصہ ہوتی ہے۔ سائنس کے بیانات استدلال اور منطق پر مبنی ہوتے ہیں اور شاعری میں بیانات کسی سچائی کے جواز کے متحمل نہیں ہوتے۔ رچرڈز انھیں Pseudo-statements: جعلی بیانات سے تعبیر کرتا ہے:

- رچرڈز نے جدید تنقید میں باقاعدہ معنیات کو متعارف کرایا اور اسے قائم کیا۔
- زندگی کے معمولات اور زبان کے عمل میں ترسیل کی اہمیت پر اصرار کیا۔
- پہلی بار اسی نے انسانی تجربے، شعری تجربے اور اس کی ترسیل کی معنی خیزی کی طرف متوجہ کیا۔
- شاعری میں زبان کا عمل پیچیدہ ہوتا ہے جس کے باعث شاعری میں لفظ بہ یک وقت بہت سے مختلف النوع معانی کا ممزوجہ ہوتا ہے۔
- شاعری میں وزن و بحر محض مساوی آوازوں کا سلسلہ نہیں ہوتا بلکہ وہ بڑے نفسیاتی امکانات سے بہرہ ور ہوتے اور معنی اور موسیقی اس کے اٹوٹ اجزا ہوتے ہیں۔
- کلوز ریڈنگ Close reading کا تصور غایر مطالعے سے عبارت ہے۔ یہ ایک طریق کار ہے جو راست قرأت کا تقاضہ کرتا ہے، ایک ایسی قرأت جو دوسرے خارجی علوم یا

نظریات سے آلودہ نہیں ہوتی۔

رچرڈز ادبی تخلیق کے بارے میں یہ ضرور کہتا ہے کہ وہ سائنسی تجزیے کے لائق عمل ہے لیکن سائنس جس طرح دوسرے انسانی اعمال کی تشریح کرتی اور بعض نتائج اخذ کرتی ہے، اس طرح ادب اس کی رسا سے پرے ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی ذہن جتنا زیادہ سے زیادہ علم سے بہرہ مند ہوتا جائے گا ادبی فن کی سریت پھر اتنی اسرار آگیں نہیں رہے گی۔ نفسیات (جسے وہ سائنس کہتا ہے) ہی ان سری مضمرات کو آشکار کرنے اور ان تک پہنچنے والا علم ہے۔ اس طرح رچرڈز کے نزدیک ادبی تخلیق میں معلوم سے زیادہ ایک ایسی نامعلوم دنیا آباد ہے جس کے اسرار کم از کم ہمارے ادوار تک اور بڑی حد تک انسان کی عام فہم اور سائنسی ادراک کی پہنچ سے باہر ہیں۔ چونکہ تنقید کی رسائی بھی ان اسرار تک نہیں ہے اس لیے اسے بھی وہ نامکمل کہتا ہے۔ وہ نفسیات ہی ہے جو ادبی تنقید کو مناسب علم اور طریق کار مہیا کر سکتی ہے۔

تنقید، رچرڈز کے نزدیک ادب سے تفریح حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے اور اس میں وہ اپنی طرف سے کچھ نہ کچھ شامل بھی کرتی ہے یا پھر ان عناصر اور اس عملیے Process کی تحلیل بھی اس کے قصد کا ایک حصہ ہے جن سے اس (ادب) نے تشکیل پائی ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی ادیب کی تخلیق ہی سے اس کے داخلی عملیے تک رسائی ممکن نہیں ہے کیونکہ اس میں ایسا بہت کچھ ہوتا ہے جس کی نوعیت لاشعوری ہوتی ہے اور جس کا کوئی جواز بھی نہیں ہوتا۔ اس کے لیے نفسیاتی بینش ہی ہماری رہ نمائی کر سکتی ہے۔ تنقید اپنے عمل میں اگر ان سرچشموں تک پہنچنے سے قاصر ہے تو اسے نامکمل ہی کہا جائے گا۔ ان سرچشموں تک رسائی کے معنی تخلیق کار کے ذہن تک رسائی کے ہیں۔ نفسیاتی علم کی بنیاد پر جس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور جو ادبی تنقید کو وہ اصول مہیا کر سکتا ہے جو اس کے لیے لازمی ہیں۔

○

ادبی تنقید کے دائرۂ تفاعل کا توسیع کار: ٹی۔ایس۔ایلیٹ

(1888-1965)

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی پیدائش 1888 میں سینٹ لوئی، امریکہ میں ہوئی اور اس کا انتقال 1965 میں ہوا۔اس نے ہارورڈ یونیورسٹی سے ایم۔اے کیا۔ سار بون اور آکسفر ڈ یونیورسٹی میں ادب و فلسفے کی تعلیم پائی۔لندن میں اس نے معلمی کے علاوہ بینک میں بھی ملازمت کی۔ The Song of Alfred j. Purfrock اس کی پہلی نظم تھی جو ہیرٹ مانرو کے Poetry نام کے جریدے بابت 1915 میں شائع ہوئی۔ بنیادی طور پر وہ شاعر تھا لیکن تنقیدی بصیرت بھی رکھتا تھا۔ 1922 میں اس نے The Criterion کا اجرا کیا جس کا وہ مدیر بھی تھا۔ایک شاعر کی حیثیت سے وہ پہلے ہی بہت معروف ہو چکا تھا اور 'دی ویسٹ لینڈ' نظم نے اسے شہرت کی بلندیوں پر پہنچا دیا تھا۔اس نے محسوس کیا کہ ادب و تنقید کے کچھ ایسے تقاضے اور کچھ ایسے مسائل ہیں جن پر اسے قلم اٹھانا چاہیے۔اس کی تنقید ایک طرف اس کی شاعری کا مقدمہ بھی ہے دوسرے روایت، انفرادیت، تجربہ کو نئے معنی

بھی مہیا کرتی ہے۔ اس نے تنقید کے حدود اور تنقید کے تفاعل اور ضرورت
کو عنوان بنایا اور ادب و مذہب کے رشتے نیز اس کے سماجی منصب پر لکھتے
ہوئے بعض مغالطوں کو رفع کرنے کی کوشش کی۔ کلاسیک کے تصور کو بھی
اس نے نئے معنی فراہم کیے۔

ایلیٹ کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ شاعر بڑا ہے یا نقاد۔ دونوں حیثیتوں میں اس کا مرتبہ بلند ہے۔ شاعر کی حیثیت سے اس کا مرتبہ اس لیے بلند ہے کہ اس کی شاعری کلاسیکی اسطوریاتی منطق کو بروئے کار لانے کے ساتھ ساتھ انفرادی تجربے کی بھی مظہر ہے۔ وہ اپنے اظہار و ادائیگی میں روایت سے زیادہ روایت کے شعور کو اہمیت دیتا ہے۔ ایک ناقدانہ بصیرت اس کی شاعری میں متوازی طور پر کارگر نظر آتی ہے۔ یہی وہ بصیرت ہے جس نے اس کی تنقید کو غیر معمولی توانائی اور اور یجنلٹی بخشی ہے۔ اس نے مغربی تنقید کو افہام و تفہیم اور قدر سنجی کا نیا تصور دیا۔ آرنلڈ کی طرح تنقید کی اہمیت، معنویت اور ضرورت کی طرف توجہ دلائی اور یہ تصور دیا کہ بڑا ادب کب اور کیونکر پیدا ہوتا ہے اور بڑے ادب کا شناخت نامہ کن عناصر سے ترکیب پاتا ہے۔ توضیح و استدلال اس کے تنقیدی طریق کار کی بنیادی کلید ہیں۔ شاعری میں وہ جس قدر مبہم اور پیچیدہ ہے تنقید میں اتنا ہی واضح، مدلل، صاف اور شفاف ہے اگرچہ نثر کی بالخصوص استبعادی قوتوں کو آزمانے کا اس کا اپنا ایک طریقہ ہے۔ جو صرف اور صرف اسی کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

ایلیٹ نے وقتاً فوقتاً جو مضامین لکھے یا مختلف اوقات میں جو لیکچر دیے۔ انھیں جن کتابوں میں ترتیب دے کر شایع کیا گیا ہے، درج ذیل ہیں:

1. The Secred Wood 1920
2. Homage to John Dryden 1924
3. For Lancelot Andrewes 1928
4. The Use of Poetry and the Use of Criticism 1933
5. Elizabethan Essays 1934
6. Essays Ancient and Modern 1936
7. What is a Cleasic? 1945

8. Milton 1947
9. Notes Toward the Definition of Culture 1948
10. Poetry and Drama 1951
11. On Poetry and Poets 1957

ایلیٹ نے باقاعدہ شاعری کی اور تنقید بھی لکھی۔ بلکہ اس کے عہد کا تقاضہ ہی کچھ ایسا تھا کہ اسے شاعری کے ساتھ تنقید کی طرف بھی متوجہ ہونا پڑا۔ اس نے زیادہ تر ادب وتنقید کے مسائل کو موضوعِ بحث بنایا اور اپنا ایک واضح نقطۂ نظر پیش کیا۔ اسے اپنے عہد کی ایک قسم کی کھوکھلی اور گومگو تنقید سے بھی شکایت تھی جسے اس نے کئی مقامات پر ہدفِ ملامت بنایا ہے۔

ایلیٹ کو ڈرائڈن، جانسن، کالرج اور آرنلڈ کے سلسلے کی کڑی کہنا چاہیے جو اپنے دور کے اہم نقاد اور شاعر تھے۔ ایلیٹ کا یہ کہنا تھا کہ تخلیق اور تنقید ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں بلکہ ایک اچھا شاعر ہی اچھا نقاد ہوسکتا ہے۔ The Perfect Critic نام کے مضمون میں وہ کہتا ہے:

> ''یہ احمقانہ بات ہے کہ تنقید کا کام تخلیق کا تحفظ ہے یا تخلیق تنقید کے تحفظ کے لیے ہے۔ یہ فرض کرنا بھی حماقت ہے کہ کوئی دور محض تنقیدی ہوتا ہے اور کوئی محض تخلیقی۔ گویا اس طرح ہم اپنے آپ کو ایک دانش ورانہ گہرے اندھیرے میں غرق کر کے کسی روحانی تجلّی کے حصول کی امکان افزا توقع رکھتے ہیں۔ بصیرتوں کی یہ دونوں (تخلیق اور تنقید) جہتیں ایک دوسرے کے لیے تکمیلی اور متلازم ہیں۔''

ایلیٹ تنقیدی اور تخلیقی فن کار دونوں کو ایک ہی شخص میں دیکھنا چاہتا ہے۔ فن کار محض تخلیق ہی نہیں کرتا بلکہ وہ مسلسل اپنے فن پارے کو بناتا، سنوارتا، قطع و برید کرتا اس میں ترمیم و اضافے کرتا ہے۔ جو خود ایک تنقیدی عمل ہے۔ گویا کوئی بھی فن پارہ اپنی پہلی صورت میں مکمل واقع نہیں ہوتا اس میں کچھ نہ کچھ حشو وزائد یا کمی کی گنجائش ضرور ہوتی ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ فن کار کو اسے آخری شکل دینے کے لیے بڑا وقت دینا پڑتا ہے جب ہی ایک اطمینان بخش صورت نکل کر آتی ہے۔ ایک تربیت یافتہ اور ماہر مصنف اپنی تصنیف میں جس تنقیدی بصیرت کو

بروئے کار لاتا ہے اس کی خاص اہمیت ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک اس قسم کی تنقید کا مقام نہایت بلند ہے۔ بعض تخلیقی فن کار دوسروں سے اسی لیے ممتاز ہیں کہ وہ مقابلتاً بہتر تنقیدی شعور رکھتے ہیں۔ اس لیے ایلیٹ کی نظر میں خود فن کار کے علاوہ اس کی اپنی تخلیق کا کوئی اور بہتر نقاد نہیں ہوسکتا۔ دوسرے معنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک فن کار میں تنقیدی حس جس طرح ضروری ہے اسی طرح ایک نقاد میں تخلیقی حس کا ہونا ضروری ہے۔ ایک مضمون میں وہ یہ واضح کرتا ہے کہ ''ادب، ادب رہے گا، اس وقت تک تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی۔ کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو ادب کی ہے۔''یعنی ادب کے لیے جو صلاحیت ناگزیر ہے وہی صلاحیت تنقید کے لیے بھی ناگزیر ہے۔''

ایلیٹ نے اپنے معرکۃ الآرا مضمون روایت اور انفرادی صلاحیت میں درج ذیل دس امور کو خصوصاً موضوع بحث بنایا ہے:

- روایت اور روایتی جسے عموماً تحقیر کے طور پر برتا جاتا ہے۔
- روایت کے معنی، مفہوم اور تعریف کا تعین۔
- ماضی سے حال تک کی شاعری کے سلسلۂ روایت کو سمجھنے کے لیے تاریخی شعور کی اہمیت
- روایت اور انفرادی شاعر کا باہمی طور پر متاثر ہونا۔
- جدید کو روایت کے تحت جانچنا۔
- حال کے تناظر میں ماضی کی اہمیت اور ماضی کے تناظر میں حال کی اہمیت
- روایت اور فضیلت وعلیت
- روایت اور شاعری میں غیر شخصیانے کا عمل
- شاعری میں جذبہ اور احساس
- ورڈز ورتھ کے اس تصور کی نفی کہ ''شاعری عالم سکون میں بازآفرینی کا نام ہے۔''

ایلیٹ کہتا ہے ''ایک فن کار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے'' یہ کہنے کے بعد وہ دلیل کے طور Catalyst کی مثال دیتے ہوئے لکھتا ہے کہ ''جب ان دو گیسوں (یعنی آکسیجن اور سلفر ڈائی اوکسائڈ کو پلیٹنم کے تار سے ملایا جاتا

ہے تو نتیجے کے طور پر سیلفورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلیٹنم موجود ہو۔ لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلیٹنم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلیٹنم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانب دار اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹنم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔'' ایلیٹ یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ ''دکھ اٹھانے والا آدمی'' اور ''تخلیق کرنے والا دماغ'' جس قدر ایک دوسرے سے الگ ہوں گے اتنا ہی دماغ کو ''ہضم کرنے اور جذبات کو بدلنے کی صلاحیت ہوگی۔'' لیکن ایلیٹ یہ نہیں بتاتا کہ جذبات کو بدلنے کے بعد کیا باقی بچے گا۔ اگر وہ کچھ اور جذبات ہوں گے تو یہ سلسلہ کہاں جا کر ختم ہوگا۔ اس کا خیال جذبات کے ناراست اور معروضی تلازمے کے ذریعے حسّی تجربے کے طور پر ان کی قلب کاری ہے اور اس صورت میں وہ فوراً قاری میں بھی اسی جذبے کو ابھارنے کا کام کرتا ہے۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ نفسیاتی طور پر ہر شخص ایک علیٰحدہ ہستی ہے کوئی کم کوئی زیادہ جذباتی یا رقیق القلب ہوتا ہے۔ کسی میں کسی کی طرف سے کوئی ردِّعمل ہی نہیں ہوتا یعنی بعض لوگ مزاجاً اور فطرتاً بے حس ہوتے ہیں۔ اس طرح یہ ضروری نہیں کہ معروضی تلازمے کے توسّط سے حسّی تجربے کے طور پر جس جذبے کی تقلیب ہوئی ہے وہ قاری میں بھی فوراً اور یقیناً کسی جذبے کو اکسائے۔ اب رہی پلیٹنم کے غیر متغیر ہونے کی بات تو منطق یہ کہتی ہے کہ موازنہ برابری کی چیزوں میں ہوتا ہے۔ کہاں کیمیاوی عملیے کی بنیاد پر یہ کہنا کہ دُکھ اٹھانے والی ہستی اور ہوتی ہے اور تخلیق کرنے والا دماغ اور۔ پلیٹنم اور دماغ نہ تو نوع کے اعتبار سے مشابہت رکھتے ہیں، نہ درجے کے اعتبار سے۔ کیٹلسٹ (یا غیر مبدّل عامل) کا نظریہ مادّی اشیا کے دائرے میں تو مناسب ہے لیکن اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ کیمیاوی تجربے کے تحت جن قوانین کا اطلاق مادی چیزوں پر کیا گیا ہے تخلیقی ذہن اور قاریانہ ذہن پر بھی وہ صادق آئے۔ کیمیاوی عملیہ متعین لیکن دماغ کی مشین متعین نہیں ہے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ کب کون سی چیز اس پر اثر انداز ہو جائے اور کب کون سا لمحہ، لفظ، صورتِ حال یکا یک اس میں تخلیقی تحرک پیدا کردے۔ ایک فن کار اپنی شخصیت سے بہت زیادہ کٹا ہوا نہیں رہ سکتا۔

ایلیٹ نے اس مضمون میں روایت کو وسیع معنی مہیا کیے ہیں۔ ماضی اور ماضی بعید تک

کے شعرا نے جو اسالیب اور طریقے خلق یا اختراع کیے ہیں ان کے حاصل جمع کا نام روایت ہے۔ کوئی فن کار روایت سے گریز کر کے چلنا چاہے تو بھی یہ ممکن نہیں ہے۔ روایت محض ورثے میں نہیں ملتی اسے بڑے ریاض کے بعد حاصل کیا جاتا ہے لیکن یہ مشروط ہے تاریخی شعور کے ساتھ۔ یہ تاریخی شعور ہی ہے جو اردو ادب کے تناظر میں نہ صرف میر، انیس، غالب اور اقبال بلکہ عربی، فارسی، وسط ایشیا اور ہندوستانی فنی، فکری اور لسانی روایت نیز معاصر عہد کے شعرا کو ایک ہی سلسلے کے طور پر دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ قدیم شاعری خواہ اس کا تعلق ماضی میں دکن ہی سے کیوں نہ ہو اور کبیر، جائسی، رحیم کے علاوہ سارا داستانوی سرمایہ مل کر ایک ایسی مجموعی روایت کی تشکیل کرتے ہیں، جو لافانی ہے۔ جس طرح قدیم سے قدیم شعرا بھی لافانی ہیں ہر پیش، رونسل پس رونسل کے شعور کا حصہ بن جاتی ہے۔ ہر آنے والی نسل کے شعرا گزشتہ یا قدیم شعرا جیسے ہومر، ورجل، دانتے وغیرہ کے بہترین کاموں سے فیضان حاصل کرتی ہے اور کرتی آئی ہے۔ جیسا کہ ایلیٹ کا کہنا ہے:

> ''کوئی شاعر، کوئی فن کار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تنِ تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اس میں مضمر ہے کہ مرحوم شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے اسے مرحوم شعرا اور فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔''

ہر شاعر راست یا ناراست، شعوری یا غیر شعوری طور پر گذشتگان کے سرمائے سے کم یا زیادہ اخذ ضرور کرتا ہے۔ اپنی طرف سے اس میں کچھ ملاتا اور جوڑتا بھی ہے بلکہ روایت سوچنے اور لکھنے کے عمل میں ازخود شامل ہوتی چلی جاتی ہے۔ جب کوئی بے وجوہ کسی گذشتہ شاعر کے کاموں کو جھٹلاتا یا اس سے انکار کرتا ہے (جیسے یگانہ چنگیزی نے غالب کو کیا تھا) تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ اُسے انکار کا مذاق، حوصلہ بلکہ رویّہ بھی اسے روایت ہی سے ملا ہے اور روایت کے تحت انکار بھی محض ایک بھرم ہے کیونکہ روایت یا ماضی کے کسی بڑے شاعر سے انکار

تو کیا جاسکتا ہے اسے ترک نہیں کیا جاسکتا کیونکہ انکار کی مہلت میں بھی وہ ذہن میں جاگزیں ہوتا ہے اور شدت سے اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔

ایلیٹ نقاد کے لیے ضروری سمجھتا ہے کہ وہ روایت کی پوری فہم رکھتا ہو کیونکہ ''کوئی شاعر، کسی فن سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی فن کار اپنے آپ میں تنہا کوئی معنی نہیں رکھتا'' نقاد کو قدر شناسی کے دوران تمام پیش رو شاعری کو یاد رکھنا چاہیے جو خیال، احساس، تصور، لسانی خوشوں یا بحر و وزن کے اعتبار سے زیر بحث نظم سے کسی قسم کی مشابہت کا احساس دلاتی ہے۔ اسے ماضی کی کسی بھی گونج کے لیے اپنی سماعتوں کے باب کھلے رکھنے چاہئیں۔ ایلیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ محض کسی معاصر نظم کے مطالعے کے لیے ہی ماضی کی شاعری کو مدنظر رکھنے کے ضرورت نہیں ہے بلکہ ماضی کی شاعری یا کسی شاعر کے مطالعے کے دوران بھی نقاد کو معاصر شاعری حتیٰ کہ زندہ شعرا کے یہاں ان اثرات کی نشاندہی کرنی چاہیے جو آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔ کسی پرانے شاعر کے ہو بہو اسی خیال، تصور یا احساس کو جب کوئی شاعر دوہراتا ہے تو اس کے معنی ہو بہو وہی برقرار نہیں رہتے، وہ بہت کچھ بدل کے کسی دوسرے طریقے سے وارد ہوتے ہیں۔ بقول ایلیٹ: ''جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے۔'' دوسری جگہ وہ ماضی کی دائمیت کی توثیق ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم سے کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی ٹوہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور اس کے پیش روؤں اور بالخصوص اس کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہے تاکہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جاسکے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی

شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں
مرحوم شعرا اور اس کے اسلاف اپنی 'لافانیت' کو زیادہ شدت کے ساتھ
ظاہر کر رہے ہیں۔"

(ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ و تالیف: جمیل جالبی، ص: 138-137)

اس معنی میں ایلیٹ تقابل کے عمل کو تنقید کا انتہائی مؤثر ہتھیار قرار دیتا ہے بلکہ تقابل اور تجزیے کے ساتھ تشریح تنقید کے عمل میں مفید مطلب مجوزہ نسخے کا حکم رکھتی ہے۔

ٹی۔ ایس ایلیٹ نے وحدت شکنی ادراک Dissociation of sensibility کا استعمال اپنے مضمون The Metaphysical Poets بابت 1922 اور بعد ازاں Milton میں کیا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ سترھویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے یہاں جس نوع کی وحدت گری ادراک Unfication of sensibility یا بہ الفاظ دیگر خیال کا راست حسی ادراک پایا جاتا ہے بعد ازاں ملٹن اور ڈرائڈن کے اثرات کے باعث مفقود ہو گیا۔ مابعد الطبیعیاتی شعرا اپنے تجربوں میں بڑے سبک دست تھے۔ ان کی شاعری میں زود حسی اور سریع التاثیر پذیری کا جوہر نمایاں تھا۔ ان کا خیال، خیال محض نہ ہو کر محسوس خیال ہوتا ہے اور ان کے حسی پیکروں اور دور از کاریوں Conceits میں جذبے اور فہم کی رفاقت نظر آتی ہے۔

ایلیٹ کے لفظوں میں ڈن کے یہاں خیال ایک تجربہ بلکہ حسی تجربہ ہے: "ایک عام آدمی کا تجربہ منتشر، غیر مرتب اور پارہ پارہ ہوتا ہے جب کہ شاعر تخلیق کے دوران اپنے تجربے کے نفاق میں فوراً اتحاد قائم کر لیتا ہے، ٹائپ رائٹر کے چلنے کی آواز ہو یا کھانا پکنے کی بو، اس قسم کے ایک دوسرے سے مختلف تجربے شاعر کے ذہن میں ہمیشہ ایک کل پر منتج ہوتے ہیں۔" اس ضمن میں ڈن کی نظم موسوم بہ A Valediction Forbidding Morning ایک نمایاں مثال ہے۔ جس کی بنائے کار روایتی عاشقانہ موضوع پر رکھی گئی ہے۔ یہ موضوع اپنی روح اور حرکت میں سرتا سر مشرقی فضا کا حامل ہے۔ شاعر عاشق معشوق کے اس باہمی رشتے کو اولیت بخشتا ہے جو ماڈی وصل سے پرے، جسمانی ہجر کے باوجود روحانی یگانگت سے ترکیب پاتا ہے۔ جس طرح سونا چوٹیں پڑنے کے بعد مہین ہو جاتا ہے اسی طرح جدائی سے عاشق و معشوق ایک دوسرے

میں مدغم ہو جاتے ہیں اور ان کے مابین دو جسموں یا دو روحوں کا نفاق مفقود ہو جاتا ہے۔ یہاں سونے کی مثال قطعی غیر شاعرانہ اور درشت ہے مگر ڈن کی قوت تاثیر اتنی زود اور حس اتنی شدید ہے کہ وہ ایک دوسرے سے مختلف تجربے کو بڑی خوبی اور احتیاط کے ساتھ ایک جمالیاتی واحدے میں ڈھال دیتا ہے۔ (ایلیٹ)

آگے چل کر ڈن عاشق و معشوق کے درمیان کی بہ ظاہر دوئی کو اُقلیدس کے کمپاس کی دو سوئیوں سے تشبیہ دیتا ہے۔ جو دائرہ کشی کے دوران ایک دوسرے سے دور اور بادی النظر میں غیر متعلق معلوم ہوتی ہیں۔ درمیانی نقطے کو مرکوز سوئی معشوق سے مماثل ہے جس کے محور پر اصلاً دوسری سوئی گردش کرتی ہے۔ دوسری سوئی عاشق سے مشابہ ہے جو دائرے کو اپنی تکمیل تک پہنچاتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ درمیانی معین سوئی جسے ڈن نے معشوق سے تشبیہ دی ہے ساکن و جامد رہتی ہے جوں ہی دائرہ ساز سوئی حرکت میں آتی ہے درمیانی سوئی میں بھی خفیف سی جنبش پیدا ہوتی ہے۔ یہ میکانکی جھکاؤ ہیڈن کے نزدیک عاشق و معشوق کی وہ باہمی حرکت ہے جو دوری کے باوجود ایک کو دوسرے سے وابستہ و پیوستہ رکھتی ہے۔ شاعر کی دلیل میں منطق پنہاں ہے مگر استدلال تجربے کی سالمیت و جامعیت اور جذبے کی شدت میں مانع نہیں آتا۔

اس مثال میں بھی ڈن نے ایک غیر رسمی تشبیہ کے ذریعے یک جان دو قالب کی کیفیت کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے۔ ایک طرف ایک سبک اور نازک ترین جذبہ، بلکہ مجرد کیفیت ہے اور دوسری طرف اقلیدس سے اخذ کردہ ایک درشت شے جو قطعاً مادّی اور مشینی ہے۔ دونوں میں بہ ظاہر کوئی مشابہت نہیں ہے مگر شاعر کا اختراعی ذہن اس قدر حساس ہے کہ مغائرتوں میں بھی وحدت قائم کر دیتا ہے اس اجتماع ضدین میں نہ تو تجربے کی وحدت کو نقصان پہنچتا ہے نہ تخلیقی وحدت متاثر ہوتی ہے۔

ایلیٹ کے خیال میں ٹینی سن اور براؤننگ شاعر ضرور ہیں اور ان کے یہاں فکر بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے خیال کو فوراً اس طرح محسوس کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے جس طرح کسی پھول کی خوشبو کو یک دم محسوس کر لیا جاتا ہے۔ ان کے یہاں فکر و احساس یا استدلال اور جذبے کے مابین تخلیقی یگانگت کے بجائے درز اور دوئی پائی جاتی ہے۔

مابعدالطبیعیاتی شعرا کی مشابہتوں میں تعقل کی کارفرمائی جذبے کو نسخ کرنے کے بجائے شدید کرتی ہوئی نظر آتی ہے اس ضمن میں ایلیٹ چیپ مین کی مثال کو سامنے رکھتا ہے جس میں قوت خیال پوری طرح احساس سے ہم آہنگ ہے اور جو مثال ہے خیال کے حسی ادراک کی۔

سترھویں صدی کے مابعد شعرا کے یہاں زبان بے شک نفیس ہوگئی ہے۔ لیکن احساس ناپختہ ہے وحدت گری ادراک کی وہ روایت جو سترھویں صدی کے بعد گم ہوگئی تھی۔ جدید فرانسیسی شعرا، مثلاً ٹرسٹان کوربیر، اور جیولیس لافورگ کے ذریعے ازسر نو دریافت کرلی جاتی ہے۔ جس کے اثرات نہ صرف ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس، ایذرا پاؤنڈ اور ہاپکنس کے کلام میں جاری و ساری ہیں۔ بلکہ خود ایلیٹ کا شعری فن اس کی ایک روشن مثال ہے۔

بعض علماء کا خیال ہے کہ سترھویں صدی اور اس کے بعد اس سائنسی نقطۂ نظر نے فروغ پایا کہ کائنات ایک مادی حقیقت ہے۔ یہ تصور وہ تھا جو دینیاتی فکر کے عین منافی تھا اور جس نے آن کی آن میں انسانی طرزِ احساس و اقدار کی کایا کلپ کردی۔ خالص استدلال اور منطق کو ایک بار پھر اپنا کھویا ہوا وقار ملا اور ثبوتیت کے لیے راہ ہموار ہوگئی۔ نتیجتاً ادب، سائنس اور عقلیت کے دائرۂ اثر میں آگیا اور ادراک کے اتحاد کی روایت ماند پڑگئی۔ شاعری میں انیسویں صدی تک یہی صورت قائم رہی۔ بعض ناقدین کی نظر میں ایلیٹ کا یہ تصور تضاد کا حامل بلکہ ایک حد تک مبہم ہے۔ اتحادِ ادراک یا نفاقِ ادراک کے مابین جو خطِ امتیاز ہے ان کے نزدیک وہ محض ایک مفروضہ ہے۔

ایلیٹ نے معروضی تلازمے کے تصور کو Hamlet and His Problems میں پیش کیا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ فن میں جذبے کے اظہار کے لیے فن کار کوئی معروضی تلازمہ Objective تلاش کرتا ہے یعنی معروضات کا ایک مجموعہ 'ایک صورتِ حال' واقعات کا ایک سلسلہ جو اس مخصوص جذبے کے لیے فارمولا بن سکے اور پھر جو قاری میں بھی وہی جذبہ ابھار سکے۔ ایلیٹ کو یہ بتانا مقصود تھا کہ شاعری میں جذبے کا کس طرح بہتر طور پر اظہار ہوتا ہے۔ یہ صرف شاعر کے ذہن سے قاری کے ذہن میں منتقل نہیں کیا جاتا اسے اپنا رخ کسی کنکریٹ چیز کی طرف موڑنا پڑتا ہے تاکہ قاری میں ہو بہو وہی جذبہ ابھارا جاسکے۔ اس کا کہنا ہے کہ جس شئے میں

جذبے کی تجسیم کی جاتی ہے وہ اس کا معروضی متبادل ہوتا ہے جسے ایلیٹ معروضی تلازمہ کہتا ہے۔ ایلیٹ نے شیکسپیئر کے ڈرامے میکبیتھ Macbeth کی مثال دے کر سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ میکبیتھ کے آخری ایکٹ میں لیڈی میکبیتھ کی ذہنی گومگو کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے شیکسپیئر محض یہ بتاتا ہے کہ میکبیتھ نیند میں چل رہی ہے اور جو کام کر چکی ہے اسے پھر کرنے لگتی ہے۔ یہ عمل جو بار بار غیر شعوری طور پر سرزد ہوتا ہے معروضی تلازمہ، معروضی متبادل ہے جو میکبیتھ کے گہرے رنج و غم کا مظہر ہے۔ میکبیتھ کی آنکھوں کی بے نوری اور ہاتھوں میں جلتی ہوئی موم بتی (جو ٹھوس اور محسوس شکل ہے) معروضیانے کے عمل کے اثر کو شدید کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ شیکسپیئر نے میکبیتھ کی باطنی تکلیف کی شدت کو ظاہر کرنے کے لیے کسی بیان یا مکالمے یا خود کلامی سے مدد نہیں لی ہے بلکہ نیند میں چلنے کا عمل اور آنکھوں کی بے نوری اس کے لیے ایک معروضی متبادل کے طور پر کام آتی ہے۔ ایلیٹ کا واضح طور پر یہ مطلب ہے کہ نظم ایک تنظیم ہے جو شاعر کے جذبے پر استوار ہوتی ہے اور اس کا مقصد جذبے کا راست اظہار نہیں ہوتا بلکہ کسی دوسری متبادل شئے کے ذریعے وہ قاری کے اندر اسی جذبے کو برانگیخت کرتی ہے۔ یہ ایک غیر شخصی عمل ہے جو ایلیٹ کے فنی عمل کی تھیوری میں بنیادی اینٹ کا حکم رکھتا ہے۔

ایلیٹ ورڈز ورتھ کے اس تصور کو ناقص کہتا ہے کہ شاعری عالم سکون میں جذبوں کی بازآفرینی کا نام ہے، کیونکہ وہ نہ تو جذبہ ہے نہ بازآفرینی ہے اور نہ ہی معنی کی توڑ پھوڑ کے بغیر، عالم سکون ہے۔ فن میں جذبہ غیر شخصی ہوتا ہے، اس لیے شاعری جذبے کا اظہار نہیں بلکہ جذبے سے فرار ہے، شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔ پیکر پسندوں میں ٹی۔ای۔ ہیوم نے جو تھیوری بنائی تھی اس میں بھی اس کا مقصود ہو بہو شئے کی نقالی نہیں ہے بلکہ شاعر جو دیکھتا ہے وہ اسے ایک حسی متبادل شئے کے طور پر پیکر میں ڈھالتا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کا بھی یہی کہنا ہے بلکہ اس نے چینی تصویری رسم الخط سے جو تصور اخذ کیا تھا اسے وہ اپنے مشہور زمانہ مضمون موسوم بہ The Spirit of Romance میں ان لفظوں میں بیان کرتا ہے کہ "شاعری یکے از قسمے ریاضی ہے، جو ہمیں مساوات کی صورتیں مہیا کرتا ہے، مجرد شکل میں نہیں، مثلثوں، دائروں وغیرہ کی شکل میں، اس طرح وہ انسانی جذبوں کے اظہار کے تئیں متبادلات و مساوات کا تصور

خلق کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامہ ہیملیٹ اس کے نزدیک ایک ناکام فن پارہ ہے جسے وہ ادب کی مونالیزا کہتا ہے کیونکہ مختلف لوگوں کے لیے اس کے مختلف معنی ہیں۔ بقول ایلیٹ ''فن کارانہ ناگزیریت جذبے کے تئیں مکمل طور پر معروضی مناسبت میں مضمر ہے اور اسی چیز کی ہیملیٹ میں کمی ہے'' گویا معروضی حقائق حسی تجربے میں ڈھلنے کے بعد فوراً جذبے کو برانگیخت کر دیتے ہیں۔ شیکسپیئر، ایلیٹ کے کہنے کے مطابق ہیملیٹ کے مسئلے کو کامیابی سے اس لیے حل نہیں کر سکا کیونکہ اس کی محسوسات کو مناسب معروضی متبادل نہیں ملا۔ ہیملیٹ ایک لمبے عرصے تک اپنے مسئلے سے جوجھتا رہتا ہے اس کے حواس کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتے۔ ایلیٹ اس کا باعث ہیملیٹ کی حواس باختگی کے بجائے شیکسپیئر کی حواس باختگی کہتا ہے جو اصلاً اس کا فن کارانہ مسئلہ تھا۔ ہیملیٹ کے کردار میں جذبے کا ٹھوس یا مسخرا پن ہے جس کے اخراج کے لیے سلسلۂ عمل میں اسے کوئی راہ نہیں ملی۔

معروضی تلازمے کا تصور درحقیقت ایلیٹ کے اس حاوی تصور ہی کا ایک حصہ ہے جس کے تحت وہ شاعری میں شخصی عنصر اور جذبے کے راست اور بے محابا اظہار کو لائق اعتنا نہیں سمجھتا۔ ایلیٹ کے اس تصور کے خلاف سخت قسم کی تنقید بھی کی گئی ہے اور یہ بھی کہا گیا کہ ضروری نہیں کہ جذبے اور معروضی تلازمے کے مابین قطعی تال میل ہو یا جذبے کے لیے مناسب معروضی متبادل مل جائے یا غیرشعوری طور پر اظہار میں آ جائے۔ دوسرے یہ کہ دماغ کی شاعری ہی میں یہ ممکن ہے اور دماغ کی شاعری ایک قطعی قسم کی لسانی اور ہیئتی تنظیم ہی دے سکتی ہے، زندگی آمیز حرکت وحرارت سے وہ عاری ہوگی۔ شاعری دریافت نہیں انکشاف ہے، تشکیل نہیں تخلیق ہے، وسیلۂ فکر نہیں منبع حیرت ہے۔ کھیل ہی کھیل، جادو ہی جادو۔

ایلیٹ جدید دور کا سب سے بڑا کلاسیکی ہے۔ کلاسیکی اندازِ نظر کو وہ مرجح سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ آدمی اپنے آپ سے باہر کی دنیا کی محکومی قبول کیے بغیر کچھ حاصل نہیں کر سکتا۔ جیسے ایک شہری اپنی حکومت کا فرماں بردار اور ایک عقیدت مند کلیسا کا اطاعت گزار ہوتا ہے۔ اسی طرح نقاد کو بھی کچھ عمومی نوعیت کے جانچنے کے صحیح معیار کے مرہون ہونا پڑتا ہے۔ وہ لوگ جو فن میں اندرونی آزادی پر مصر ہوتے ہیں انھیں بھی اپنی داخلی آواز سننی پڑتی ہے۔ اس کے علاوہ

کسی مصنف یا کسی ادبی فن پارے کی تفہیم کے ضمن میں اس کے علاوہ کوئی اور رہ نما نہیں ہوتا۔ اس کی تصدیق کے لیے کوئی خارجی ثبوت نہیں ہوتا۔

نقاد کا انداز نظر بہر حال معروضی ہونا چاہیے۔ معروضی طریق کار ہی اسے کسی ادبی فن پارے کے بارے میں صحیح رائے قائم کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ کے نزدیک نقاد پر یہ لازم آتا ہے کہ اس کی اصلیت کی فہم انتہائی ترقی یافتہ ہو۔ اس طرح یہ چیز اسے اپنے نظریے کے اطلاق سے باز رکھ سکے گی۔ دوسرے یہ کہ تقابل اور تجزیہ اس کے دو اوزار ہیں۔ تقابل کے تحت اسے دوسروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر اختلاف و اتفاق کی نوعیت کو سمجھنا ہے اور یہ دیکھنا ہے کہ اس کے فن میں ماضی کی روایت کتنی بدلی ہوئی صورت میں منتقل ہوئی ہے اور اس کے ذریعے وہ خود کتنی تبدیل ہوئی ہے۔ تجزیے کے تحت اصلاً وہ جیسی ہے اسے اسی طور پر دیکھنا ہے۔ تنقید خود کے بارے میں نہیں دوسرے کے بارے میں ہوتی ہے۔ وہ تنقید جو محض داخلیت پر استوار ہوتی ہے یا فوری تاثر کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے یا جو تجریدی اسلوب کے ساتھ مختص ہوتی ہے محض جذبے کی رو کی پابند ہوتی ہے۔ اسے فکر سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور نہ ذہن کو کنکریٹ شکل میں کچھ مہیا کر سکتی ہے حتیٰ کہ وہ تنقید کے اس تشریحی Dogmatic رویے پر بھی سخت تنقید کرتا ہے جو ہوریس اور بوالو سے ماخوذ ضابطوں کو شد و مد سے اپنا حوالہ بناتی ہے۔ اسے تو صرف تشریح کا منصب پورا کرنا ہے جسے مدِنظر رکھ کر قاری اپنے لیے کوئی صحیح فیصلہ کر سکے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ ہوریس اور بوالو کا محاکمہ ایک نامکمل تجزیہ ہے۔ یعنی ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ انھوں نے جو قواعد و ضابطہ بنائے ہیں وہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو گئے ہیں اور ان کا اطلاق ہر دور کے لیے مناسب ہے۔ انھیں بغیر سمجھے قبول کرنے کے معنی اس حال کو جھٹلانے کے ہیں جو ماضی کو بدلنے کے ساتھ خود بھی بدلتا ہے۔

ایلیٹ نے اپنے مضمون The Function of Criticism میں تنقید کے تفاعل کے سلسلے میں تین چیزوں پر بالخصوص زور دیا ہے:

1- جس طرح روایت کا شعور فن کار کے سامنے سلسلۂ ماضی کا مسئلہ رکھتا ہے اسی طرح تنقید کے تفاعل کے لیے بھی سلسلۂ ماضی کے مسئلے کی خاص اہمیت ہے جس کے معنی ماضی کے

گہرے احساس اور تاریخی شعور کے ہیں۔

2- تنقید تخلیق کی طرح خود کارانہ یا محض خود پر اکتفا کرنے والا عمل نہیں ہے۔ اس کا تفاعل، ادبی فن پارے کے تشریح کے عمل اور قاری کے ذوق کی اصلاح و درستی کے ساتھ مشروط ہے۔

3- نقاد میں اصلیت کو سمجھنے کا ایک ترقی یافتہ شعور ہونا چاہیے۔ تقابل اور تجزیہ اس کی تنقید کے بہترین اوزار ہیں۔ جو اسے سرسری رائے زنی اور قیاس آرائی سے روکتے ہیں، وہ کہتا ہے ذوق کو اصلاً بگاڑنے والی چیزیں بھی یہی ہیں۔

ایلیٹ جمالیاتی تنقید یا تاثراتی تنقید کو محدود طریق نقد سے تعبیر کرتا ہے بلکہ اس طرح کے تفاعلات میں سب کچھ ہوتا ہے صرف اس چیز کی کمی ہوتی ہے جسے ہم تنقید کہتے ہیں۔ ایلیٹ سے قبل بلکہ معاصر تنقید یا تو آرتھر سمنس Arthur Symons اور والٹر پیٹر کی تقلید میں خود پر اکتفا کر کے مطمئن ہوجاتی ہے یا تجریدی تنقید، یا تاریخی اور فلسفیانہ نقادوں کی راہ پر چل کر غیر جانبدارانہ تنقید کے راستے سے انحراف کرتی ہے۔ ایلیٹ کالرج میں ''اس غیر معمولی (منتشر طوالت کے علاوہ) علم کا نادر تنوع'' دیکھتا ہے ''جسے وہ ادبی تنقید میں رچا بسا دیتا ہے۔''

'تنقید کے حدود' میں وہ کالرج کو ان لفظوں میں یاد کرتا ہے کہ ''کالرج نے شاعری کی بحث میں زیادہ تنوع اور وسعت پیدا کی۔ اس نے ادبی تنقید میں فلسفہ، جمالیات اور نفسیات کو لا شامل کیا اور جب ایک دفعہ کالرج نے اس نظام کو ادبی تنقید میں شامل کر دیا تو مستقبل کا نقاد صرف اپنی ذمہ داری پر اس کو نظر انداز کرنے کی جرآت کر سکتا ہے۔'' آگے چل کر وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ''آج تنقید براہِ راست کالرج کی جانشین کہی جا سکتی ہے۔'' باوجود اس کے ایلیٹ کی دلچسپی کالرج سے زیادہ سینٹ بیو میں ہے کیونکہ ''اس میں تخیل کی وہ لابدی تنقیدی خصوصیت موجود تھی جس نے اس میں ادب کو بہ حیثیت مجموعی اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت پیدا کر دی تھی۔'' وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ ''ادبی اقدار ادبی ادوار سے مربوط ہوتی ہیں اور یہ کہ ایک دور کا ادب بنیادی طور پر زمانے کی ایک علامت اور اظہار کا ذریعہ ہے۔'' ایلیٹ کو وہ اس لیے بھی پسند ہے کہ ''وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے (ادب کو) تحریروں کا ایک

مجموعہ تصور نہیں کرتا بلکہ تاریخ کی تبدیلی کا ایک عمل اور مطالعہ تاریخ کا ایک جزو سمجھتا ہے۔"
ظاہر ہے تاریخی شعور، جس پر ایلیٹ کا خاص زور ہے، کے بغیر ادب میں دور بہ دور واقع ہونے والی تبدیلیوں، مطابقتوں، مغائرتوں یا افتراقات کی نوعیت کو بے لوثی کے ساتھ سمجھا بھی نہیں جاسکتا۔ ایلیٹ جب تاریخی شعور کی بات کرتا ہے تو اس کا مطلب قطعاً یہ نہیں ہوتا کہ وہ تاریخی نقاد کی طرح کوئی سائنسی قسم کا منصوبہ مہیا کررہا ہے بلکہ ادب کے ساتھ تاریخ کو مربوط کرکے دیکھنے کے معنی ادبی روایت کے عمل کو سمجھنے کے ہیں۔ ایلیٹ کو کالرج سے زیادہ سینٹ بیوو کے طریق نقد میں وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ سینٹ بیوو سے بھی زیادہ وہ ریمی دی گورماں Remy de Gourman سے متاثر ہے بلکہ اس کے لیے وہ ایک مثالی نمونے کا حکم رکھتا ہے کیونکہ گورماں ارسطو کی عمومی دانش کا حامل ہے۔ اس کے یہاں بڑی حد تک گہری حسیت، علمی فضیلت، شعورِ اصلیت، شعورِ تاریخ اور تعمیمانے کی صلاحیت کا امتزاج ملتا ہے۔ گورماں کے علاوہ رومانویت مخالف اور روشن خیالی مخالف وہ تصور جسے ٹی۔ ای۔ ہیوم T.E. Hulme اور ایذرا پاؤنڈ Ezra Pound نے ایک ضابطے کی صورت تفویض کی تھی۔ ایلیٹ کے ابتدائی تنقیدی مضامین میں ان کی گونج نمایاں ہے۔

'شاعری کے استعمال اور تنقید کے استعمال The Use of Poetry and the Use of Criticism میں وہ ایک ہی دور میں بہترین تنقید کے پہلو بہ پہلو بہترین شاعری کے درمیان معنی خیز رشتے کو اپنی بحث کا موضوع بناتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری میں عمل آور تنقیدی ذہن اس تنقیدی ذہن سے ہمیشہ ترقی یافتہ ہوتا ہے جس کا کام شاعری کی کارشناسی ہے۔ ایلیٹ تنقید کے دو نظری حدود کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ایک یہ کہ ہم اس سوال کے جواب کے لیے کوشاں ہوتے ہیں کہ شاعری کیا ہے؟ اور دوسرا یہ کہ کیا یہ ایک اچھی نظم ہے؟ دونوں سوالات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ ہر اہم نقاد کا مقصود بھی انھیں سوالوں کے جواب فراہم کرتا ہے۔ دیانت دارانہ تنقید وہی ہے جو شاعر کے بجائے براہِ راست شاعری پر ہو۔

سچی تنقید کو ایلیٹ سائنسی تحقیق کے ایک ادارے سے موسوم کرتا ہے جس کا کام ادبی فن پارے کو اس کے حقیقی رنگ میں دیکھنا ہے۔ یہ ذہانت کا ایک غیر جانبدارانہ عمل ہے بالکل اس

طرح جیسا کہ ارسطو کے یہاں ملتا ہے۔ ارسطو نے اپنے اصول ادبی فن پاروں کے ہمہ پہلوئی مطالعے سے اخذ کیے تھے۔ گویا اس نے اوپر سے کسی بنے بنائے فارمولے کا اطلاق نہیں کیا بلکہ تخلیق سے فارمولے اخذ کیے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ جدید نقاد بھی یہی کر رہا ہے۔ اس کا موضوع و مسئلہ براہ راست اور صرف اور صرف زیر مطالعہ ادب یا ادبی کارنامہ ہوتا ہے۔ وہ اسی کے اندر سے جانچنے کے پیمانے نکالتا ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جو کسی ماہر نباتات یا ماہر حیوانات کے طریق تحقیق میں ملتا ہے۔ وہ محض یہ نہیں دیکھتے کہ اس میں ان کے لیے دلچسپی کی چیز کیا ہے؟ بلکہ ان کا مقصود اس اصول کی دریافت ہوتا ہے جس کے تحت وہ یہ دیکھ سکیں کہ وہ کیا ہے؟

ایلیٹ نے اپنے مضمون نامکمل نقاد میں نہ صرف ناپختہ تنقید پر بحث کی ہے بلکہ نقاد کی اہلیت، لیاقت اور استعداد کے سلسلے میں بھی سوال اٹھائے ہیں۔ وہ کون سے مطلوبہ شرائط ہیں جو کسی نقاد کو ایک لائق نقاد کا منصب عطا کرتے ہیں۔ کسی بھی اعلیٰ درجے کے ادبی فن پارے کی قدر شناسی کے دوران نقاد کو اپنے آپ سے خود کو علیحدہ کرنے کی اہلیت ہونا چاہیے۔ یہاں بھی اس کے کہنے کا مطلب محض یہی ہے کہ اپنی ذات سے پرے ہو کر 'سوچنا' یا کسی چیز کے بارے میں کوئی منصفانہ رائے قائم کرنا ایک مشکل ترعمل ہے۔ جن نقادوں میں یہ توفیق ہے وہی تنقید کا حق بھی ادا کرتے ہیں۔ نقاد کو قریبی مستقبل پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔ ایک اہم نقاد وہ شخص ہوتا ہے جس کے لیے ادب وفن کے عصری مسائل کی خاص اہمیت ہوتی ہے اور جو ماضی کی قوتوں کو بروئے کار لا کر ان مسائل کے حل کی کوشش کرتا ہے۔ دیکھا جائے تو ایلیٹ نے اپنی تنقید کے تفاعل میں اسی طریق کار کو بنیاد بنایا ہے۔ تنقید نہ تو ان استادانِ لسان وقواعد کے علم و فضل کا بار اٹھانے کی کی اہل ہے جو ہمیشہ بنیادی مسائل پر غور وخوض کرنے کے بجائے اسے اس راہ پر لے جانے کے لیے کوشاں ہوتے ہیں جو کہتی بہت کچھ ہے بتاتی کچھ نہیں۔

'تجربہ اور تنقید' میں وہ اچھے نقاد کی تعریف بھی متعین کرتا ہے اور تنقید کو ان تبصرہ نگاروں سے بچانے کی کوشش پر زور دیتا ہے جو اخبارات یا رسائل کے تقاضوں کو ذہن میں رکھ کر لکھتے ہیں یا وہ ان ذہنوں کی پیداوار ہوتے ہیں جو تنقید کی الف بے سے بھی واقف نہیں ہوتے اور نہ ادب وفن کی روایت کے معنی ومفہوم کا انھیں علم ہوتا ہے 'اچھا نقاد وہ ہے جو تیز اور دائمی ادراک

کو وسیع اور گہرے مطالعے کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے۔ وسیع مطالعہ ذخیرہ اندوزی یا علم کو جمع کرنے کے اعتبار سے اہمیت نہیں رکھتا بلکہ دراصل طاقتور شخصیتوں سے یکے بعد دیگرے متاثر ہونے کے عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کسی ایک شخصیت یا چند شخصیتوں سے مغلوب ہونے سے بچ جاتے ہیں۔ زندگی کے مختلف نظریات ہمارے دماغ میں گھلتے ملتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں اور ہماری ادبی شخصیت بنتی سنورتی رہتی ہے اور اس طرح ہر ایک مصنف کی حیثیت اور اس کا مقام ایک ایسی ترتیب کے ساتھ جو خود ہمارے ساتھ مخصوص ہے، متعین ہو جاتا ہے۔

ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ایلیٹ کے ذہنی اور ادبی سفر میں کئی موڑ آتے ہیں۔ اس میں کئی قسم کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ وہ اپنے زمانے کی تنقید سے نامطمئن تھا لیکن مایوس بھی نہیں تھا۔ ایلیٹ کی تنقید ایک سطح پر اس کی اپنی شاعری ڈرامائی فن اور تنقید کے تفاعل کا وضاحت نامہ ہے۔ خود کے بارے میں، اپنے عصر کے بارے میں اور یونان و روم سے لے کر رومانویوں تک کی ادبی روایت اور ادبی تصورات کے بارے میں اس کی کیا رائے ہے؟ ادب کیا ہے؟ وہ کیوں کر ادب ہے؟ اور کن بنیادوں پر اس کے بارے میں کوئی رائے قائم کی جاسکتی ہے؟ یہ اور اس قسم کے متنوع سوالات سے ہم بار بار دوچار ہوتے ہیں۔

'تنقید کے حدود' میں جب وہ یہ کہتا ہے کہ ''جدید تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اُسے خود یقین نہیں ہے کہ آخر تنقید کس مرض کی دوا ہے۔ اس سے کیا فائدہ حاصل ہوتا ہے اور یہ فائدہ کن لوگوں کو ہوتا ہے۔ غالباً اس کی لطافت، گہرائی اور تنوع نے اس کے بنیادی مقصد کو مبہم کر دیا ہے۔ جہاں تک مقصد کا تعلق ہے، تنقید بذاتِ خود راستہ بھول گئی ہے۔'' وہ نقاد کے لیے صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت کو ازحد ضروری خیال کرتا ہے۔ اسے بار بار یہ سوال بھی اٹھانے کی ضرورت ہے کہ '' آخر وہ کون سی منزل ہے جب ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔''

ایلیٹ کہتا ہے کہ ادب کی عظمت کا تعین محض ادبی معیاروں سے نہیں کیا جاسکتا، حالانکہ ہمیں یہ یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ کیا چیز ادب ہے کیا نہیں؟ اس سوال کے حل کے لیے ہمیں

ادبی معیاروں کی طرف ہی رجوع کرنا پڑے گا۔ شروع میں ایلیٹ شاعری کو سب سے اعلیٰ اور خود کارانہ فن کہا کرتا تھا نیز یہ کہ شاعری کی اپنی ایک زندگی ہوتی ہے اس لیے نقاد کو شعری عمل پر خصوصی توجہ دینا چاہیے۔ اس کے بعد ہی ان تصورات کو زیر بحث لانا چاہیے۔ جو نظم میں کارفرما ہیں۔ 1928 کے بعد جب اس نے پوری طرح کیتھلک عقیدے کو اپنا شعار بنالیا اس کی دلچسپی مذہب و اخلاق کی طرف زیادہ ہوگئی۔ 1948 میں وہ مذہبی بصیرت کی اہمیت اور معنویت کے بارے میں لکھتا ہے: ''فن کارانہ بصیرت بغیر مذہبی بصیرت کے قلاش ہے اور مذہبی بصیرت فن کارانہ بصیرت کے بغیر قلاش ہے'' اسی کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے فن کار کے ساتھ نقاد کے لیے بھی فن کارانہ بصیرت اور روحانی ادراک ناگزیر ہے۔ روحانی ادراک کے بغیر فن کارانہ بصیرت نامکمل ہے اور اس کے بغیر نہ تو فن کار کچھ خلق کر سکتا ہے اور نہ نقاد کسی فن پارے کی قدر شناسی کا اہل ہو سکتا ہے۔ لیکن ایلیٹ نے مذہبی بصیرت اور فن کارانہ بصیرت کا مسئلہ اٹھا کر ایک غیر مختتم بحث کا دروازہ کھول دیا۔ اگر دونوں بصیرتیں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں تو شاعری کا مطالعہ محض ادبی اقدار کی بنیاد پر کیسے ممکن ہے۔ جیسا کہ اس کا قول ہے کہ ادب کا مطالعہ محض ادبی بنیادوں پر کیا جانا چاہیے۔

آخر آخر میں ایلیٹ کی دلچسپی انسانیت کی طرف بڑھتی گئی۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ ''ادب کو دائمی انسانی Impulse کا مظہر ہونا چاہیے۔ ادیب کو انسانی فطرت کا شاہد ہونا چاہیے۔ بلکہ اس کے مشاہدات کو بے لاگ اور غیر جذباتی ہونا چاہیے۔ وہ زندگی کو نہ صرف مستقل مزاجی کے ساتھ دیکھنے کا اہل ہو بلکہ اسے اس کی مجموعیت کے ساتھ دیکھنا چاہیے۔ اس کے صرف خوبصورت پہلو ہی اس کی توجہ کا مرکز نہیں ہونے چاہییں بلکہ اس کی بدصورتی پر بھی اس کی نظر ہونا چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> ''شاعر کو یہ خصوصی امتیاز حاصل ہے کہ اسے جسے موضوع بنانا ہے وہ خوبصورت دنیا نہیں ہے۔ اسے حسن اور قباحت دونوں کے تحت میں دیکھنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ وہ اکتاہٹ کو دیکھے، دہشت اور عظمت کو دیکھے، گویا انسانی زندگی کو اس کی حقیقتوں کے ساتھ پیش کرنا اور زندگی

کی داخلی وضع کو سامنے لانا اس کا مقصود ہو۔ فن کار کا مقصد اپنے قاریوں کو
اس وضع سے آگاہ کرتا ہے۔ اسے غموں، خوشیوں، فتحوں اور شکستوں کی راہ
سے سکون، خموشی اور موافقت کی صورت تک رہ نمائی کرتا ہے۔"

اس طرح ایلیٹ ہمیں ایک اخلاق پسند نقاد کے طور پر باور کراتا ہے۔

مغربی ادب و تنقید کی تاریخ میں ایلیٹ ایک غیر معمولی شخصیت کا مالک تھا۔ ادب و شعر کے بارے میں اس نے جو تصورات قائم کیے تھے وہ بڑی حد تک اوریجنل تھے۔ اس نے بیسویں صدی کے ادبی ذہن پر غیر معمولی اثرات بھی قائم کیے اور مختلف قسم کے تنازعات کا مرکز بھی رہا، اس نے متداول تنقید کے بہت سے بھرم توڑے اور ادب کی بنیادوں کو موضوع بحث بنایا۔ نئی تنقید نے جن نقادوں سے اپنے معیار اخذ کیے۔ ان میں ایلیٹ اور آئی اے رچرڈز کی خاص اہمیت ہے۔ حالانکہ ایلیٹ یہ نہیں مانتا کہ کسی بھی تنقیدی تحریک نے اس سے کچھ اخذ کیا، لیکن اس بات سے انکار مشکل ہے کہ ایلیٹ نے تنقید کے جن تصورات کی تشکیل کی تھی ان کا اثر پوری بیسویں صدی پر قائم نہیں رہا، اس نے بالخصوص ادبی ذوق کی تربیت کی اور ادب کے صحیح مفہوم سے آگاہ کیا۔ روایت، انفرادیت اور تجربے کی معنویت کی طرف توجہ دلائی۔ تاریخی شعور کی اہمیت کا احساس دلایا۔

ایلیٹ کے طریق نقد میں معروضیت کی خاص اہمیت ہے۔ اس معنی میں وہ کلاسیکی ہے اور خود کو وہ 'ادب میں ایک کلاسیکی' سے موسوم کرتا ہے۔ لیکن کلاسیک کے معنی اٹھارھویں صدی کی نوکلاسیکیت نہیں بلکہ تنقید کے ایک ایسے نظام کو وہ قائم کرنا چاہتا ہے جس میں ماضی حال میں اور حال ماضی میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ وہ ادب اور ادبی فن کاروں کو جانچنے کے لیے گزشتہ نقادوں کے اصول و قوانین کو تھوپنے کے خلاف ہے۔

نوکلاسیکیوں کی اصول پرستی اس کے نزدیک کوئی معنی رکھتی ہے نہ معلمانہ اور اخلاقی فضیلت جتانے والا طریقہ۔ نوکلاسیکیوں نے ارسطو کے بجائے ہوریس کو ترجیح دی جس کی بنیاد پر ان کی تنقید قواعد و ضوابط کا مجموعہ بن گئی۔ ایلیٹ نے 'تجزیے کا معروضی طریق کار' ارسطو سے اخذ کیا۔ ارسطو نے راست مطالعے سے جن عمومی صداقتوں تک رسائی حاصل کی تھی، انھیں بعد

میں بہ شمول ہوریس قوانین میں بدل دیا گیا۔ ایلیٹ اس طریق کو گزشتگان کے نام نہاد مسلمہ معیاروں سے مصنف کے (استعارۃً) ہاتھ پانو کاٹنے کے مترادف سمجھتا ہے۔ ان ضابطوں اور معیاروں کی بنیاد پر کسی نئے فن پارے کو کوئی سند دینے سے وہ کوئی اہم کارنامہ نہیں ہو جاتا۔ وہ نہ تو نیا ہوتا ہے اور نہ اس کی حیثیت فنی کارنامے کی ہوتی ہے۔

ایلیٹ کے لیے ارسطو ایک ماڈل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس طرح ارسطو نے ادب کے بنیادی مسائل کو اپنے مباحث میں خاص جگہ دی تھی اور سائنسی طریق کار کو پیش نظر رکھا تھا۔ یہ چیز ایلیٹ کے طریق نقد میں بھی بنیاد کا کام کرتی ہے۔ ایلیٹ کا ذہن بھی سائنسی ہے جو ہمیشہ تحقیق و تفحص کی طرف مائل رہتا ہے۔ اسی بنا پر ادب کی تفہیم میں وہ کسی بھی بیرونی اثر کو دخل در معقولات کا نام دیتا ہے۔ ان نقادوں کی کمی نہیں ہے جو ہمیشہ ادب و فن سے باہر کی جستجو میں رہتے ہیں۔ ادب کو ادب کی حیثیت سے تسلیم کرنا، سمجھنا اور واضح کرنا تنقید کا بنیادی کام ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ تنقید نگار کو تنقید نگار نہیں بلکہ ایک مصنف ہونا چاہیے۔ عمل کا یہ تصور اس نے ریمی دی گورماں سے اخذ کیا جس سے وہ بے حد متاثر تھا اور اسے ایک علیحدہ مقام دیتا ہے۔

○

تخلیقی زبان کی تصور سازی: علامتیت کی شعریات

ہر لفظ بذاتِ خود ایک علامت، ایک خیال یا بہت سے خیالات کا بہ یک وقت اظہار یا مظہر ہوتا ہے۔ لفظ وسیلہ نہیں بلکہ خود اظہار ہے۔ شاعر لفظ کی لغوی اور خصوصی معنی کو رد کرتا اور اس کے اندر نئے امکانی اور تازہ کار تلازمات تلاش کرتا ہے۔ صحیح معنوں میں الفاظ اور اشیا کو غیر معمولی وسعت دینے کا نام ہی علامت ہے۔ 'علامت' کسی حقیقت کے وجود کی مظہر نہیں بلکہ اس سے وابستہ اور اس کی تہہ میں کارفرما امکان اندر امکان کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علامت وہاں واقع ہوتی ہے جہاں کسی معنی کا ایک جز و غائب ہو گیا ہے۔ جزوِ غایب معنی، ایک نامعلوم معنی کے مترادف ہے۔ جس کے جستجو کی اپنی ایک لذت ہے۔ ہر ذہن یا قاری اسے اپنے طور پر دریافت کے لیے کوشاں ہوتا اور معنی کی کوئی نہ کوئی نئی سطح دریافت کر کے اسے اپنی مِلک بنالیتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ آپ کا دریافت شدہ معنی کوئی محل نہیں رکھتا اس کا بھی یقیناً ایک محل ہے لیکن وہ دعویٰ نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ جز و غایب معنی کبھی پردہ غیاب سے باہر نہیں آتے۔ وہ صرف اپنی جھلک دکھاتے ہیں اور پھر معدوم ہو جاتے ہیں۔ مکمل معنی علامت کا مقدر ہی نہیں ہوتے۔ جہاں معنی پورے انکشاف کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے، وہاں سے علامت رخصت ہو جاتی ہے۔ سائنس جس قدر فطرت، حیات اور کائنات کے سربستہ اسرار منکشف کرتی جارہی ہے۔

ادب اسی قدر مجرد ہوتا جا رہا ہے۔ اسی طور پر علامتیت حقیقت پسندوں کے منطقی عمل کی بھی نفی کرتی ہے کیونکہ علامتیت مابعدالطبیعیاتی رجحان اور روحانی وصف کی بھی حامل ہے۔ شئے کے راست اظہار یا شئے کی نمائندگی کے بجائے شئے کے پس پشت جو امکانی اور معنوی طلسم پایا جاتا ہے علامتیت اسے اپنی گرفت میں لاتی ہے یا لانے کے درپے ہوتی ہے کہ معنی فن کار کے ذہن پر یا تو دھند آمیز وارد ہوتے ہیں یا وارد ہوتے ہی نہیں۔ ایک علامتی شاعر ایسی فضا خلق کرتا ہے جس میں لمحات آنکھ مچولی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ شاعر محض فضا پیدا کرتا ہے یا اشیاء کا تاثر پیش کرتا ہے۔ بادلیئر کہا کرتا تھا:

> ''میں اشیاء کو اپنی روح کے ساتھ منور کرنا چاہتا ہوں اور اس عکس کو سرایت کرنا چاہتا ہوں دوسروں کی روح میں۔''

دراصل علامت الفاظ کی جدلیاتی منطق سے رشتہ استوار کر کے اشیاء کے داخلی تلازمات کو دریافت کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اسے مشہود حقیقت سے فرار کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ نطشے خود کہا کرتا تھا کہ فن کار حقیقت کی تاب نہیں لا سکتے۔ افلاطون اور فرائڈ کا بھی کم و بیش یہی نظریہ تھا۔ فنی عمل کی نفسیات کی روشنی میں علامتیت اظہار کا ایک ایسا بالواسطہ اسلوب بھی ہے جو لفظ اور شئے کے مابین نئے رشتوں کو جنم دیتا۔

تخلیقی عمل کے دوران علامتی فکر غیر شعوری طور پر وارد ہوتی ہے۔ اگر ہم غیر شعوری یا لاشعوری عمل کو قبول نہ بھی کریں تو بھی تخلیقی عمل کی اس نفسیات سے ایک شاعر اچھی طرح واقف ہوتا ہے کہ شعر کسی جواز سے شروع ہو کر کسی جواز پر ختم نہیں ہوتا اور نہ ہی پیش بند منصوبہ سازی ہر سطح پر جوں کی توں کام آتی ہے۔ اگر ایسا فرض کر بھی لیا جائے کہ ارادے کے دخل کا تخلیقی عمل میں زیادہ حصہ ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ دوسرے لفظوں میں ہم اس بات کا اعتراف کر رہے ہیں کہ شاعر جیسا چاہے اور جب چاہے (اچھی) شاعری کر سکتا ہے۔ ہم کہنا کچھ چاہتے ہیں اور فن کی بھٹی سے نکلنے کے بعد تجربہ کسی اور پیکر کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ دراصل تخلیقی تخیل کا بیشتر عمل غیر ارادی نوعیت کا ہوتا ہے۔ Distortion اور Synthesis کے عمل میں سچائیاں اور واقعی تجربات ریزہ ریزہ ہو کر کسی ایک غیر معینہ وحدت یا کل میں ضم ہو جاتے ہیں۔

یہ تخلیقی تجربہ کبھی مثالی قسم کا ہوتا ہے تو کبھی ایک نئی مگر امکانی حقیقت کا مؤسس بن جاتا ہے۔ ادب میں علامت بھی اسی تنسیخ، تردید اور انکار سے گزر کر فرد کی تخلیقی قوت کا اثبات کرتی ہے۔ یہ بت سازی سے زیادہ بت شکنی کا عمل ہے۔ جو تخلیقی صلاحیتوں پر مسلسل مہمیز کا کام کرتی ہے۔ اسی لیے برین لی اپنے مضمون 'نئی تنقید اور شاعری کی زبان' میں لکھتا ہے:

> "سائنس کی زبان کے مقابلے میں شاعری کی زبان علمیاتی نہیں بلکہ علامتی ہوتی ہے۔ اس طرح ایک خاص لحاظ سے شاعری کا پڑھنا بھی علامتی ہوتا ہے۔"

فرائی کہتا ہے کہ ادب کے لفظی خود کار ڈھانچوں کی معنوی سمت اندر کی طرف ہوتی ہے۔ اسی لیے ادب میں خارجی معنی کے معیار ثانوی کہلاتے ہیں کیونکہ ادبی کارنامے نہ تو کچھ بیان کرتے ہیں اور نہ ہی کچھ دعویٰ کرتے ہیں۔ اسی سبب وہ نہ تو سچے ہوتے ہیں اور نہ باطل اور نہ تکرار بالمعنی کے حامل اور نہ ہی معنوی تکرار کے حامل اس جملے کی طرح کہ "نیک بد سے بہتر ہے۔" وہ کہتا ہے کہ ادب میں صداقت اور اصلیت کے سوالات ثانوی درجہ رکھتے ہیں جب کہ قائم بالذات لفظوں کے ڈھانچے خلق کرنا ادب کا بنیادی مقصد ہوتا ہے۔ فرائی اس قسم کے خود کار لفظی ڈھانچے کو ادب کا نام دیتا ہے اور جہاں خود کار لفظی ڈھانچے کی کمی پائی جاتی ہے وہاں صرف زبان رہ جاتی ہے۔ فرائی ادب کو ترسیلی زبان کی ایک مخصوص شکل سے تعبیر ضرور کرتا ہے لیکن ہر قاری کے ساتھ ترسیل کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ علامت کو ہم اس مخصوص شکل کے ضمن ہی میں سمجھ سکتے ہیں۔

علامت اشارے یا کنائے کے مترادف بھی نہیں۔ اشارہ محض ایک ایجازی ترکیب کا حامل ہوتا ہے۔ اشارہ کسی مطلق شئے کی سمت رسائی کا دوسرا نام ہے۔ اشارہ یا آیت کو بہرصورت کسی مخصوص و معین چیز کے لیے تشکیل دیا جاتا ہے۔ یہ کسی حقیقی معروض کا تمثال ہوتا ہے یا اس کا قائم مقام۔ جیسے لال بتی خطرے کا ایک معروف نشان ہے یا ریاضیات میں تفریق (-) کا نشان مطلق اور یک جہت اشاریہ ہے۔ نہ تو ان میں کسی کو ترمیم کا حق ہے اور نہ انھیں کسی اور مظہر میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح تلمیح کو بھی علامت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ جیسا کہ عموماً صور اسرافیل، آتش نمرود، اصحاب کہف اور خاتم سلیمانی وغیرہ تلمیحات کو مذہبی علامات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ دراصل ان تلمیحی اشاروں کی نوعیت بھی مطلق اور محدود ہے۔ جب کہ

علامتی معنی میں یکساں روی ہوتی ہے نہ یک سوئی۔ اس کی اپنی رفتار اور اپنی چال ہوتی ہے۔ جو ظاہر کرتی ہے اس کی آزادہ روی اور آزادہ روی سے زیادہ اس کی خود کاری کو۔ مثلاً سفید اور سیاہ کو بالعموم نیکی اور بدی کی علامت قرار دیا جاتا ہے مگر دراصل یہ علامتیں اس قدر گھس گئی ہیں کہ اب یہ محض اشارے ہو کر رہ گئے ہیں۔ ہمارے سیاہ لباس ماتم کا مظہر ہوتے ہیں۔ راجستھان میں بیواؤں کے لیے سیاہ لباس ہی مخصوص ہے جب کہ ہندوستان ہی کے دوسرے علاقوں میں بیواؤں کا ملبوس سفید ہوتا ہے۔ گویا سفید اور سیاہ اشاراتی رنگ کسی خاص تناظر میں تو علامتی مفہوم میں کام آسکتے ہیں مگر اب ان میں وہ کشادگی، بسط اور لچکیلا پن باقی نہیں رہا جو ہماری حیرتوں کو تادیر قائم رکھ سکے اور تخیل کو کسی نئے انکشافی معنی کی طرف راغب کر سکے۔

اسی طرح تمثیل اشارے سے زیادہ مطلق صورت میں تشکیل پاتی ہے جو استعاراتی تشخص ہی کے دائرے کی چیز ہے مگر یہ اسی قدر معلوم اور اسم بامسمیٰ ہوتی ہے کہ پہلی ہی نظر میں خیال اصل کردار کو گرفت میں لے لیتا ہے۔ تخیل ساز ایک حقیقی دنیا کے لیے دوسری دنیا کی اختراع کرتا ہے، وہ اس اختراعی عمل میں آزاد بھی ہوتا ہے کہ جتنی چاہے وہ خیالی دنیائیں تعمیر کر سکتا ہے لیکن اس کے برعکس ہم جسے حقیقی دنیا کا نام دیتے ہیں ایک علامت ساز اس کا حسی مظہر پیش کرتا ہے۔ مگر یہ مظہری دنیا غیر فانی ہونے کے ساتھ ساتھ بلند سطح کی بھی حامل ہوگی۔ علامت جس کا ایک حصہ ہوگی۔

تشبیہ، توضیح اور دلیل فراہم کرتی ہے۔ تشبیہ اگر موازنے کی ایک واضح صورت ہے تو استعارہ موازنے کی ایک مبہم صورت ہے۔ اس لیے تشبیہ جواز سے آگے نہیں بڑھتی۔ کم تر تخلیقی ذہن بالعموم اسی طریقے پر کاربند ہوتے ہیں۔ پیکر سازی کے عمل میں حسی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اس لیے لفظی پیکر عموماً کسی ایک یا ایک سے زیادہ حس کو حرکت میں لانے کی قوت رکھتا ہے۔ پیکر میں یہ صلاحیت بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ میں کئی سطحوں کا حامل ہو۔ اس کی پہلوداری علامتی انبساط کی حامل ہو سکتی ہے جسے پیکر کے بجائے علامتی پیکر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مگر تشبیہ میں یہ صلاحیت مفقود ہے۔ اسی طرح پیکری علامت بھی تشکیل دی جاتی ہے۔ ایسی مرکب علامتوں میں جہاں ایک طرف حواس خمسہ کو تجربہ میں شریک کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے وہیں معنی کے لحاظ سے بلیغ تہہ داری چند نئے انوکھے پہلو بھی اجاگر کرتی ہے۔

ڈی۔ اے۔ کوٹن استعارہ اور تشبیہ کا فرق ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

''تشبیہ سامع کے تخیل کو بھک سے اڑا دیتی ہے اور استعارہ وہ ہوتا ہے جو سامع کے ذہن کو دانتوں سے جکڑے رکھتا ہے۔''

استعارہ میں وجہ اشتراک واضح نہیں ہوتی۔ وہ ذہن کو فوراً ڈھیل نہیں دیتا بلکہ مشاہدے کے توسط سے تجربے کا راست شریک بن جاتا ہے۔

دراصل تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل اور اشارہ مختلف ذہنی ارتقائی مدارج کے نمائندہ ہیں۔ دوسرے علوم وفنون کی طرح شاعری کا جدلیاتی نظام بھی سادگی سے پیچیدگی کی طرف عمل پیرا ہے۔ علامت ہماری تہذیبی پیچیدگی کا اشاریہ بھی ہے۔ جب کہ تشبیہ ذہن کا سب سے سہل ترین عمل ہے۔ استعارہ نسبتاً ایک پیچیدہ عمل اور علامت اس سے بھی زیادہ پیچیدہ عمل ہے۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا رشتہ ہم سے اور ہمارے سیاق وسباق سے ٹوٹ سا گیا ہے۔ مگر دراصل ایسا ہوتا نہیں ہے۔ کیونکہ ایک علامت اپنے ساتھ ہم رشتہ کئی بلیغ ہم رشتہ پیچھے لے کر ترکیب پاتی ہے۔ بعض اوقات خود شاعر آزاد شعور کے بہاؤ کے تحت لفظی علامات کا جال پھیلا دیتا ہے اور وہ خود بھی اپنے مفاہیم کی مختلف سطحوں تک نہیں پہنچ پاتا کیونکہ وہ تو علامت سے ایک دور کا رشتہ رکھتا ہے۔ علامت کی چھوٹی موٹی دنیا کا خالق ہوکر بھی وہ اپنی خلق کردہ دنیا ہی سے جلاوطن کر دیا جاتا ہے۔ نورتھروپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے:

''شاعر لفظ کو کسی ایک معنی کے ساتھ منتھی نہیں کرتا ہے وہ تو لفظوں کی قوتوں اور اعمال کو مستحکم کرتا ہے۔''

ظاہر ہے کہ علامت انہی قوتوں کو بروئے کار لاکر لفظ کے پامال معنی سے رشتہ توڑ لیتی ہے۔ وہ مختلف جذباتی اور احساساتی اکائیوں اور تناؤ کو ایک دائرہ کے مرکز میں جذب کرنے کا نام بھی ہے جس کی وجہ سے جذبہ کی اپنی اصل صورت مسخ ہوکر تنوع میں بدل جاتی ہے۔ اس طرح علامت جذبہ کی تطہیر کا کام بھی کرتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ علامت کا ہر عمل شعوری ہوتا ہے یا لاشعوری؟ ینگ علامتی تشکیلات کو سراسر لاشعوری اپج بتاتا ہے مگر استعارہ ہو یا علامت ارادی طور پر بھی انھیں تشکیل دیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے علامت شعوری ہوکر ناکام رہ جائے اور کبھی

لاشعوری ہوکر بھی کامیاب نہ ہو۔

یُنگ فرائڈ کے انفرادی لاشعور کو اجتماعی لاشعور میں بدل دیتا ہے۔ وہ اجتماعی لاشعور کی ایک وسیع و عریض کائنات خلق کرتا ہے۔ اس طرح شاعر کا انفرادی تجربہ ذاتی ہوکر بھی کائناتی ہوجاتی ہے۔ ینگ اجتماعی لاشعور کا رشتہ ماقبل تاریخ سے جوڑتا ہے کہ ایک آدمی کا ذاتی تجربہ ذاتی نہ ہوکر کئی آدمیوں اور کئی صدیوں پر مشتمل تجربہ ہوتا ہے۔ ایک نسل محض ایک نسل کے تجربوں تک محدود نہیں ہوتی۔ ماضی کی بے شمار نسلوں سے مربوط اور ایک عظیم ذہن کے مماثل ہے۔ وہ قدیم الاصل ابتدائی تجربات و واقعات کو لاشعور کے اجتماعی مامون کی چیز بتاتا ہے۔ فن جب اسطور سازی اور علامت سازی یا پیکر سازی کے عمل سے گزرتا ہے تو یہ عمل اجتماعی لاشعور کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اس طرح فن ایک طریقے سے زمان و مکان کی بالائی قید سے پرے ہے بھی اور نہیں بھی۔ اسی لیے ینگ واہمہ کی تخلیقی اہمیت کا تصور قائم کرتا ہے۔ وہ تخیّل کے ساتھ واہمہ کو بھی فن کے لیے ناگزیر بتاتا ہے۔ علامت اس کے نزدیک آرکی ٹائپل کردار رکھتی ہے۔ علامتیں خود اتنی پیچ در پیچ اور دھندلکوں سے لپٹی ہوتی ہیں کہ ہم ان کے غیر استدلالی عنصر کو گرفت میں لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ یہ آرکی ٹائپ علامات بنی نوع انسان کے بعید ترین ماضی کا وہ عظیم تہذیبی ورثہ ہیں جو نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ اسی طرح فرائڈ نے خوابوں کی علامات کو غیر معمولی اہمیت دی اور یہ بتایا کہ فن کار کے لیے علامتیں Catharsis تطہیر کا وسیلہ ہوتی ہیں۔ سماجی و مذہبی اقدار و روایات جنسی اور ناپسندیدہ خواہشات کے اظہار میں مانع آتی ہیں۔ سو شعرا بالعموم علامتی پیرایہ اختیار کر کے یک گونہ طمانیت حاصل کر لیتے ہیں۔

علامت کا تصور انیسویں صدی سے اب تک بدلتا آرہا ہے۔ اس کی توضیحات بھی مختلف طریقے سے کی گئی ہیں۔ یہی وہ واحد تحریک بھی ہے جس نے بڑی بے دریغی سے کلاسیکی معیاروں اور نام نہاد کسوٹیوں کو تہس نہس کر کے نسبتاً ایک بالکل نئی روایت کو جنم دیا۔ بقول ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس:

> ''اٹھارھویں صدی کی عقلیت پسندی کے خلاف جو ردِّ عمل پیدا ہوا تھا وہ
> انیسویں صدی کی مادّیت کے خلاف ردِّ عمل میں آمیز ہوجاتا ہے اور وہ

علامتی تحریک جو جرمنی میں واگنر کے یہاں اور انگلینڈ میں پری ریفائلس
کے یہاں اور فرانس میں میلارمے اور میٹرلنک کے یہاں اپنے کمال کو
پہنچتی ہے اور ابسن اور ڈی اینن زیو کے تخیل کو برانگیختہ کرتی ہے، یقینا
ایک ایسی واحد تحریک ہے جو اپنے اظہار میں نئی ہے۔''

علامتی تحریک سے قبل رومانویت نے کلاسیکی قانون سازانہ فطرت سے کھل کر انحراف کیا تھا اور واقعہ یہ ہے کہ ادب میں یہی وہ پہلی اور منظم بغاوت تھی جس نے مادی و صنعتی فروغ کے منفی نتائج اور غیر معمولی خطروں سے خبردار بھی کیا تھا۔ سائنس کسی ایک مستقر پر ٹھہرنے والی نہیں تھی۔ ڈارون کی تحقیقات نے فرد کی نفیس اور ترقی یافتہ انا کو غیر معمولی صدمہ پہنچایا تھا۔ یہ وہی دور تھا جب ادب میں فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا رجحان پورے زور وشور سے پروان چڑھ رہا تھا۔ ان حالات میں پھر کسی شدید ضرب کی ضرورت تھی۔ یہ علامتی تحریک ہی تھی جس نے ایک بار پھر ادب کو سپاٹ پن کے خطرے سے بچالیا۔ فن کا یہ نیا تصور سائنس کے منافی تھا۔ جس طرح پرانی دنیا کا انحصار تخیل پر تھا علامت پسندوں نے اس سے دوبارہ رشتہ استوار کرلیا۔ اس طرح قدیم اور جدید کی فصل زمانی کو پاٹ کر فن کی اصل جڑوں تک رسائی کے لیے یہ پہلا بھرپور قدم تھا۔ علامت مشینی عہد کی میکانکی منطق سے متحارب ہوکر ساحری کے عہد سے رابطہ پیدا کرتی ہے کہ موجودہ دور میں شاعری کے گم شدہ مذہب کی بازیافت علامت ہی کے ذریعہ عمل میں آسکتی ہے۔ چونکہ شاعری کی غیر استدلالی کائنات کی رنگارنگیاں، وجدانی اور روحانی سچائیاں سائنس کی بساط پر پوری نہیں اترتیں اور شاعری پر سائنس کا جادو نہیں چڑھ سکتا۔ اسی لیے رچرڈز شاعری کو نثر کے بجائے سائنس کی ضد بتاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ علامتی تحریک شاعری کے دفاع کے تئیں پہلا تاریخی قدم ہے۔ بقول ایڈمنڈ ولسن:

''اٹھارھویں صدی کی عقلیت کو انیسویں صدی کی رومانیت نے مار بھگایا۔
یہ رومانیت اس وقت تک میدان ادب پر قابض رہی، جب تک کہ فطرت
نگاری نے اس کی پیر نہیں اکھاڑ دیے اور گویا میلارمے اور راں بونے
فطرت نگاری کو بموں سے اڑادیا۔''

جیسا کہ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا میں بھی اشارہ کیا گیا ہے:

> ''بنیادی طور سے (علامتی تحریک) ایک بغاوت تھی اس فطرت نگاری کے خلاف جو کہ بے انتہا مادی (تجسیمی) ہو کر رہ گئی تھی اور اس پارناسی دبستان کے خلاف جس کی بنیاد واضح فن پر استوار تھی۔''

ایڈگر ایلن پو نے سب سے پہلے علامتوں کا استعمال کیا مگر اس سے بھی پہلے کالرج کی نظموں میں کسی نہ کسی حد تک اس رجحان سے دور کا تعلق پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارا تعلق اس علامتی تحریک سے ہے جس کا دور 1860 سے 1890 تک پھیلا ہوا ہے۔ جو خشک حقیقت پسندی کے خلاف، فطرت پسندی سے انحراف اور سائنسی و صنعتی تہذیب سے بغاوت کے طور پر رونما ہوئی اور جس نے مابعد نسلوں پر گہرے اور دیرپا اثرات چھوڑے ہیں۔

مغربی شعریات کی تاریخ میں علامتی حلقے کے شعرا نے جس تصورِ علامت پر اساس رکھی تھی اس کا تعلق معنی کے عدم استحکام پر تھا۔ علامت شئے یا حقیقت کی طرف اشارہ ہے نہ نمائندگی بلکہ شئے یا حقیقت سے متجاوز اور پرے اس معنی کی جھلک ہے، جسے معنی کے محض امکان سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ معنی کا امکان اس وقت زیادہ پیچیدگی اختیار کر لیتا ہے جب شاعر یا فکشن نگار کا میلان اس تخلیقی زبان کی طرف زیادہ ہوتا ہے جس میں ذاتی علامتوں کی کثرت ہوتی ہے۔

اس رجحان نے بالخصوص فرانس میں غیر معمولی فروغ پایا اور علامت کے جس خاص تصور پر تاکید ہے اس کے بنیاد گزار بعض اہم شعراء تھے۔ ان میں بادلیئر کے علاوہ پال ورلین، آرتھر رمبو اور اسٹیفین میلارمے کے نام خاص ہیں۔

میلارمے کا کہنا تھا کہ:

1- اشیا کا تصور اور اس میں غرق ہونے سے جو پیکر خلق ہوتے ہیں، وہی شاعری کی روح ہیں۔

2- کسی شئے (حقیقت) کو اس کے مروجہ نام سے پکارنے یا اپنے جذبہ و احساس کو من و عن زبان دینے سے شعر کا تین چوتھائی حسن فنا ہو جاتا ہے۔ شاعری کا حسن اور اس سے حاصل ہونے والی انبساط کی کیفیت اس شعری ابہام میں مضمر ہے جو قاری کو تلاشِ معنی کے لیے اکساتی ہے۔

3- معنی کے لیے کرید پیدا کرنے والے ابہام سے عاری شعری تخلیق، قاری کے تخیل کو اس لذت سے محروم کر دیتی ہے جس سے اس کے ذہن میں کسی شئے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے گویا یہ عمل قاری کی تخلیقی حس کو برانگیخت کرتا ہے۔

4- شاعری کا منصب تخیلاتی پیکر یا تخیل کی مدد سے اشیا کو از سر نو خلق کرنا ہے۔

5- علامت کا کام سوئے ہوئے خوابوں کو جگانا ہے۔ وہ ہمارے ذہنوں میں بتدریج کسی شئے کا ہیولیٰ تیار کرتی ہے تا کہ ہم اس کی روح کو پاسکیں۔

میلارمے کا خیال ہے کہ ہم اپنے احساسات کو ادب کی روایتی اور آفاقی زبان میں اس طرح ادا نہیں کر سکتے جس طرح ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ شاعر میں ایسی خاص زبان خلق کرنے کا ملکہ ہونا چاہیے جو اس کی یکتا شخصیت اور مخصوص محسوسات کا اظہار کر سکے۔ ایسی زبان صرف علامتی ہو سکتی ہے جسے وہ خاص الخاص کہتا ہے۔ محض راست بیان کے ذریعے اپنی محسوسات اور دھند میں اٹے ہوئے خیالات کو (بحسن وخوبی) پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لیے مخصوص قسم کی معنی خیز زبان درکار ہے، جس میں قاری کے ذہن کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔

ایڈمنڈ ولسن نے 'The Axel's Castle' میں اس قسم کی معنی خیز زبان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''الفاظ کی معنی خیزی کی تھیوری کا سرچشمہ وہ پکی پکی نیز فراموش کردہ قبائلی زبان ہے جو ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ یہ زبان خوابوں اور موسیقی کے ساتھ غیر معمولی مماثلتوں کی حامل ہے۔''

ان شعراء کی نظر میں شاعری کی معراج موسیقی ہے۔ انھوں نے لفظوں کے اصوات کو خاص اہمیت دی تا کہ حواس سے ہم رشتہ سریت کے پہلو کو ابھارا جاسکے۔ علامت کا کام ان جذبوں اور کیفیتوں کو برانگیخت کرنے کا ہے جو نامعلوم اور بے نام ہوتی ہیں اور مشکل ہی سے ذہن کے بالائی حصے کی گرفت میں آتی ہیں۔ آزاد نظم اور نثری نظم میں بھی انھوں نے آہنگ کے جو نئے تجربے کیے تھے انھیں تخلیقی تقاضے کا نام دیا گیا۔ مغربی شعریات میں ہیئت کے یہ نئے تصورات دھماکہ خیز ثابت ہوئے اور جو آن کی آن میں عالمی شعریات کا حصہ بن گئے۔

O

شاعری کے بت سازانہ عمل کی دعویدار، ایک تحریک
پیکریت کی شعریات

پیکریت (امیجزم) کا آغاز— بقول ایف ایس فلنٹ 1909 سے ہوتا ہے۔ایک لحاظ سے Poets Club کے ساتھ ہی امیجسٹ تحریک کی بھی ابتدا ہوجاتی ہے۔اس کلب کی بنیاد 1908 میں رکھی گئی تھی جس میں ہیوم نے پہلی مرتبہ امیج سے موسوم کیے بغیر اپنی مختصر نظموں میں بڑی خوب صورتی سے امیج خلق کیے تھے۔ اس تحریک کے پروان چڑھانے میں جن آٹھ افراد کا رول اہم رہا ہے ان میں ایذرا پاؤنڈ، ہلدا ڈولٹل، جے جی فلچر، ایمی لوویل، امریکن تھے اور ہیوم رچرڈ ایلڈنگٹن، ایف ایس فلنٹ اور ڈی ایچ لارنس انگلستان سے تعلق رکھتے تھے۔

ڈی ایچ لارنس پیکر پسندوں کے مخالف جورجین گروہ کے مجموعوں میں بھی شامل کیا جاتا تھا۔ اصولی طور سے جورجین اور پیکر پسندوں کے مابین جو ایک بڑی خلیج ہے ایذرا پونڈ کو اس کا شدید احساس تھا۔اسی باعث وہ آگے چل کر امیجسٹ تحریک سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔

علامتیت کے بعد اس تحریک کی تاریخی اور ایک اعتبار سے لسانی اہمیت ہے۔ The Times Literary Supplement کے لفظوں میں:

''پیکری شاعری ہمیں امیدوں سے بھر دیتی ہے، حتی کہ اس وقت بھی جب کہ وہ بہت اچھی نہیں ہوتی، اس پیرائے میں بہت اچھی شاعری کی امید ضرور کی جاسکتی ہے۔''

ٹی ای ہیوم امیجزم کے اہم نمائندوں میں سے ایک ہے۔ اس نے 1908 سے اپنے باغیانہ تنقیدی خیالات کا اظہار کرنا شروع کر دیا تھا۔ اس کے ذہن پر برگساں کے فلسفہ کا گہرا اثر تھا۔ ریمی۔ دے گورماں نے بھی اس کی فکری و ذہنی تشکیل میں زبردست حصہ لیا۔ خود ٹی ای۔ ہیوم نے اپنے مجرد تصورات کو چند نظموں کے ذریعہ محسوس و عملی شکل میں پیش کیا جو ادب میں واقعی ایک نئی چیز تھی۔ Poets Club (ہیوم ہی نے 1908 میں اس کلب کی بنیاد رکھی تھی) میں ان نظموں کو موضوع بحث بنایا گیا اور عام طور پر ان نظموں کی تازہ کاری کی اہمیت تسلیم کی گئی۔

1909 میں ہیوم کا شعری مجموعہ Ripostes کے نام سے شائع ہوتا ہے۔ ہیوم نے پہلی بار اپنی کتاب میں 'Image' کا لفظ استعمال کیا۔ 1912 میں 'Poetry' نام کے مجلّے میں رچرڈ ایلڈنگٹن کی تین نظمیں اس تعارف کے ساتھ شائع ہوتی ہیں کہ ''رچرڈ ایلڈنگٹن Richard Aldington ایک پیکر ساز شاعر ہیں۔ ان کا تعلق اس گروہ سے ہے جو کہ شاعری میں آزاد ہیئت کے تعلق سے نت نئے تجربے کا حامی ہے اور جو یونانیوں کی طرح پرجوش وسرگرم ہیں۔ یہ گروہ وہ ہے جو کہ فرانسیسی شاعروں مثلاً میلارمے وغیرہ کی طرح انگریزی نظموں میں سبک اور لطیف لے کا تجربہ کر رہے ہیں۔''

پہلی مرتبہ پوئٹری بابت مارچ 1913 میں ایف ایس فلنٹ نے 'پیکریت' عنوان کے تحت مندرجہ ذیل اصولوں کی نشان دہی کی:

1- (شاعری میں شئے سے راست مکالمہ) یعنی شئے کو بلاواسطہ برتنا، خواہ وہ معروضی ہو یا موضوعی۔

2- ایسے الفاظ کو قطعی متروک قرار دینا جو اشیاء کی نمائندگی میں مددگار ثابت نہ ہوں۔

3- جہاں تک موزونیت کا تعلق ہے تال اور سم کے اتار چڑھاؤ کے بجائے موسیقانہ الفاظ کے ذریعہ ادائیگی۔

یہاں فلنٹ اس خیال کی بھی تردید کرتا ہے کہ امیجسٹ تحریک روایت کی تردید کرتی ہے۔ جب کہ امیجسٹ تحریک سے اعلیٰ روایتوں کی ایک بار پھر تجدید ہوتی ہے۔ یہ اعلیٰ روایتیں کلاسیکی ادب عالیہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ سیفو 'Sappho' کیٹولس Catullus، ولان Villon وغیرہ کی شاعرانہ اقدار کو فلنٹ صحت مند اور ہمیشہ زندہ رہنے والی قرار دیتا ہے۔ تقریباً اسی زمانے میں اس گروہ کے اہم شاعر اور نقاد ایذرا پاؤنڈ نے اپنا تاریخی اعلان نامہ شائع کیا جس میں اس نے وسیع پیمانے پر پیکر سازی کے اصولوں پر بحث کی ہے۔ پاؤنڈ نے مندرجہ ذیل اصولوں کو مرکزی اہمیت دی:

1- عام بول چال کی زبان استعمال کی جائے اور ہمیشہ قطعی الفاظ برتے جائیں نہ کہ آرائشی نوعیت کے۔

2- نئے اوزان دریافت کیے جائیں تاکہ نئے موڈز اور نئی کیفیات کے اظہار میں آسانی ہوسکے۔ پرانے اوزان کی نقالی سے اس لیے گریز برتا جائے کہ وہ صرف پرانے موڈز کی یافتنی کے سوا اور کوئی کام انجام نہیں دے سکتے۔ ہمیں صرف آزاد نظم کی ہیئت پر ہی اصرار نہیں کہ شاعری کا یہی ایک طریقہ اظہار ہے۔ ہم صرف آزادی کے حصول کے پیش نظر آزاد نظم کے تحفظ کے لیے برسرپیکار ہیں۔ ہم اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ایک شاعر کی انفرادیت روایتی ہیئتوں کی نسبت آزاد نظم کی ہیئت میں غالباً بہتر طور پر اجاگر ہوسکتی ہے۔ شاعری میں ایک نئی لے کا مطلب ایک نیا خیال ہوتا ہے۔

3- موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی پر زور۔ ہوائی جہازوں اور موٹر کاروں پر خراب انداز میں شاعری کرنا اچھے فن کی ضمانت نہیں۔ نہ ہی ماضی کے تعلق سے بہتر شاعری کرنا لازمی طور پر برا فن قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہم جدید زندگی کی فنی قدر پر شدید یقین رکھتے ہیں پھر بھی ہم واضح کردینا چاہیں گے کہ کوئی بھی چیز اتنی مجہول اور قدیم طرز کی نہیں جتنا کہ 1911 میں تیار کردہ ہوائی جہاز ہے۔

4۔ پیکر خلق کرنا: ہمارا مصوری کا اسکول نہیں ہے۔ ہمارا اس بات پر اعتماد ہے کہ شاعری مخصوص انفرادیتوں کو بے کم و کاست ادا کرے نیز اسے منکھم بیان سے خواہ وہ کتنا ہی پر شوکت اور شان دار کیوں نہ ہو گریز برتنا چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ ہمیں آفاقی شاعر کے تصور سے اختلاف ہے کیونکہ ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے فن کی حقیقی پیچیدگیوں سے پہلوتہی اختیار کرتا ہے۔

5۔ ایسی شاعری خلق کرنا جو کہ ٹھوس اور صاف ہو۔ نہ تو وہ غیر قطعی ہو اور نہ ہی دھندلاتی ہو۔

6۔ آخر میں، ہم سے بیشتر حضرات وہ ہیں جو اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ارتکاز شاعری کا عین جوہر ہے۔

اس اعتبار سے ایذرا پاؤنڈ بھی شاعری میں ہیئت اور تکنیکی طریقۂ کار کو ہی اولیت دیتا ہے۔ وہ نئی حسیت کے مطابق نئے عروضی پیمانوں کی دریافت اور نظم کے آزاد فارم کو انسان کی بنیادی آزاد پسند فطرت کے پیش نظر قبول کرنے نیز موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی کا کٹر حامی ہے۔ وہ تازہ اور تصویری پیکروں کی تلاش اور غیر تجسیمی الفاظ کے تنخ اور ٹھوس اور واضح شاعری نیز شعری ارتکاز کے نظریہ پر زور دیتا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''شاعری کو ہمیشہ ہو بہ ہو نثر جیسی ہونا چاہیے۔ معروضیت اور معروضیت... زبان کی تشکیل مجسم اشیاء سے ہوتی ہے۔ غیر تجسیمی اصطلاحات میں عمومی اظہارات کاہلی کے مترادف ہیں، وہی صفت استعمال کرنی چاہیے جو کہ محض آرائشی نہ ہو کر اقتباس کی معنویت کے لیے ضروری ہو۔''

ٹی۔ای۔ ہیوم رومانویوں کی یاس پرستانہ فطرت اور اپنے آپ پر زبردست عائد کردہ خود ترحمی کو حقارت کے ساتھ رد کرتا ہے۔ روایت کے نام سے اسے چڑ تھی۔ وہ کبھی منصوبہ بند (پابند) نظم کے لیے خود کو تیار نہیں کر سکا۔ اس نے ایک مدت تک مختلف زبانوں اور انگریزی شعری روایتوں کا گہرا مطالعہ کیا مگر کوئی بھی اس کی پارہ صفت طبیعت کو مطمئن نہیں کر سکا۔ آخرکار گستاؤ کان ہی سے وہ متاثر ہوا جسے وہ سب سے زیادہ دراک خیال کرتا تھا۔ وہ پارناسی دبستان کے خاتمے کے بعد گستاؤ کان اور ان رومانویوں کو غنیمت گردانتا تھا جو اس کے مزاج پر

پورے اترتے تھے۔ یہ گروہ وہ تھا جس کا طرزِ احساس اور اسلوب بالکل نیا تھا۔ بعد ازاں ہیوم اپنی تصنیف Notes on Language & Style میں پیکریت کے سلسلے میں چند اصول بھی وضع کرتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ ہر عہد کی شاعری زبردست تبدیلیوں سے گزرتی رہی ہے۔ وہ پرانے اوزان، لَے اور آہنگ کے نظام کو نئے شاعروں کے لیے نہایت تکلیف دہ اور بڑی حد تک ناقابلِ عمل قرار دیتا ہے۔ اس کی نظر میں پیش پا افتادہ اور متداول بحور و اوزان تیسرے درجہ کے کند اور غبی شعراء کے لیے ایک سہل الحصول راستہ مہیا کرتے ہیں۔ وہ شاعری کو ایک مشکل فن خیال کرتا ہے جس میں نظم کی بنیاد پیکر/ پیکروں اور تازہ تر استعارات پر استوار ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک نثر ناراست اظہار کا فن ہے۔ جب کہ شاعری میں پیکر کا فن شئے کو براہِ راست دخیل کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔

ہیوم نے علامت پرستوں کے اس خیال کی بھی نفی کی کہ شاعری تمام فنونِ لطیفہ میں موسیقی سے زیادہ قریب ہے۔ ہیوم نے یہ نظریہ قائم کیا کہ شاعری موسیقی سے زیادہ بت سازی کے قریب ہے۔ گویا اس نے شاعری کو سننے سے زیادہ پڑھنے اور پڑھ کر محسوس کرنے کی چیز سے تعبیر کیا جو کہ باصرہ اور دوسرے حواس کو برانگیخت کرنے کا ذریعہ ہے۔ شاعر اپنی خلاقانہ بصیرت اور وجدان کے ذریعے نئے پیکر خلق کرتا ہے جو جادو کا اثر رکھتے ہیں۔ اسی لیے ہیوم خیال کو زبان پر فوقیت دیتا ہے کہ زبان تو محض اس خیال کے اظہار کا ایک معمولی ذریعہ ہے۔

ہیوم شعر کے تخلیقی عمل اور مادی و طبیعی عمل کے مابین کسی قسم کا فرق محسوس نہیں کرتا۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ اگر ہم کھڑکی کے باہر چمنیوں سے گاڑھا دھواں نکلتا ہوا دیکھتے ہیں یا اندھیرے میں برق پاش قمقمے روشن ہیں تو ہمیں فوراً اس منظر کو کاغذ پر منتقل کر دینا چاہیے۔ وہ شاعری میں اخلاق اور فلسفہ کی مداخلت کو بھی بے جا قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک نظم کا محرک محض ایک لمحاتی تاثر ہوتا ہے اس لیے طویل نظم ایک بے معنی سی بات ہے۔ یہی سبب ہے کہ پیکر سازوں کی نظمیں عموماً مختصر ہوا کرتی تھیں۔ ایڈگر ایلن پو مختصر نظم ہی کو مثالی قرار دیتا تھا۔ اس کی نظر میں ایک مثالی نظم وہ ہوتی ہے جو کم از کم لفظوں میں لکھی ہوئی ہو حتیٰ کہ ایک شعر، بند یا ایک لفظ ہی پر وہ مشتمل کیوں نہ ہو۔

ایسا نہیں کہ امیجسٹ تحریک سے پہلے شاعری میں پیکر کا وجود نہیں تھا۔ علامت اور پیکر شاعری کی وہ بنیادی شرائط ہیں جن سے قدیم ترین شاعری کا دامن بھی خالی نہیں۔ سی ڈی لیوس کا بھی یہی خیال ہے کہ پیکر ہمیشہ تمام شاعری میں موجود رہا ہے اور ہر نظم بذاتِ خود ایک پیکر ہوتی ہے۔ پیکر کا بنیادی وظیفہ ہمارے نظامِ حواس کو متحرک کرنا ہے۔ اصلاً پیکر وہاں واقع ہوتا ہے جہاں وہ ہمارے نظامِ حواس میں سے کسی ایک حِس Sense کو برانگیخت کرتا ہے۔ لیوس نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ایک نظم میں پیکر مختلف زاویوں سے جڑے ہوئے آئینوں کے سلسلے کی طرح ہوتے ہیں تاکہ وہ موضوع کو کئی پہلوؤں سے منعکس کرسکیں بلکہ یہ ایسے جادوئی آئینے ہوتے ہیں جو نہ صرف موضوع کا عکس پیش کرتے ہیں بلکہ اسے زندگی اور ہیئت عطا کرتے ہیں۔ ان میں روح کو مرئی بنانے کا بھی ملکہ ہوتا ہے۔''

پیکر محض تخیل کی تراشی ہوئی تصویر نہیں ہوتا۔ وہ تمام حالتیں جو یا تو امکانی ہیں یا جن سے سابقہ نہیں پڑا ہے مگر پڑسکتا ہے یا وہ تجربات کا ذخیرہ جن کا تعلق شاعر کے ماضی سے ہے یا وہ ہیولے جو کسی نہ کسی صورت میں ذہن کے اندر گشت کرتے رہتے ہیں — ان کی حسیاتی پیش کش کو پیکر کا نام دیا جاتا ہے مگر اس کے لیے صحت مند حواسِ خمسہ کے ساتھ ساتھ تیز حافظہ بھی درکار ہے۔ ماضی کے تجربات کا وافر سرمایہ اور مشاہدہ کی زبردست قوت بھی ضروری ہے۔

قدرتی مناظر کی تصویر کشی یا کسی صورتِ حال کی ہو بہو عکاسی یا نقل کو محاکات تو کہا جاسکتا ہے مگر محاکات کو پیکر کا نعم البدل نہیں کہا جاسکتا۔ محاکات کا تعلق بیرون سے زیادہ ہے جبکہ پیکر ہر دو طرف سے وابستہ ہوتا ہے۔ مجرد اور مجسم، محسوس و مشہود ہر دو اعتبار سے پیکر کی تشکیل ہوتی ہے۔ جیسا کہ لیوس جذبہ اور احساس کے بغیر پیکر اور خصوصاً شعری پیکر کے تصور سے ہی انکار کرتا ہے۔

پیکر پسندوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ لوگ کبھی مغلوب الجذبات نہیں ہوتے۔ وہ محض شئے کے ذریعہ ایک جذبہ اور اس جذبہ کے وقوعہ Happaning کو بغیر کسی توصیفی کلمے کے منتقل کرنے کو اصل فن کہتے تھے۔ اسی لیے پیکر پسند شاعری تراشیدہ پتھر کی تختی کی طرح

ہموار اور بے جھول نظر آتی ہے، یہی ان لوگوں کا دعویٰ بھی تھا۔ مسز ایف اسپرجین F. Spurgeon نے شیکسپیئر کے یہاں حسی پیکروں کی ایک دنیا دریافت کی ہے۔ وہ تو کہتی ہیں کہ شیکسپیئر بنیادی طور پر ایک سچا پیکر ساز ہے۔ وہ پیکر کے وسیلے سے ہی اپنے تصور، خیال، جذبے اور احساس کا اظہار کرتا ہے۔

پیکر کسی شئے کی ذہنی تصویر کے مماثل ہوتا ہے۔ کم از کم لفظوں میں مجسم، بصری یا حسیاتی تصویر کو پیکر کہا جاتا ہے۔ ایسا بھی کہا گیا کہ پیکر شئے نہیں بلکہ ہو بہو نقل اور انعکاس ہوتا ہے۔ محض تخلیق نہیں بلکہ کسی شئے کی از سر نو تخلیق ہے۔ ہیوم الفاظ اور اشیاء کے مابین کسی تفریق کو قبول نہیں کرتا تھا۔ پیکریت کے تحت الفاظ اشیاء کا نعم البدل ہوتے ہیں۔ اس لیے پیکر سازوں کے یہاں اشیاء اپنی پوری حرکیت، کیفیت، کیت، حجم و ابعاد اور رنگ و آہنگ کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں۔ سی ڈی لیوس کہتا ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہونا چاہیے کہ "وہ اشیاء کو ایسا ہی دیکھے جیسی حقیقت میں وہ ہیں۔"

جیورج وہیلی George Whalley نے پیکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> "پیکر ایک ایسا واحد لفظ ہے جو کوئی معین صفت نہیں رکھتا۔ ایسا کوئی طریقہ نہیں کہ شاعری میں ہم قطعی طور سے یہ نشاندہی کر سکیں کہ یہ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں پر ختم اور ایسا کوئی حتمی ضابطہ نہیں جس بنا پر یہ حکم لگایا جا سکے کہ ایک پیکر اپنے آپ میں کیا ہوتا ہے اور کیا نہیں۔"

ایذرا پاؤنڈ کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ:

> "تمام زندگی میں ایک پیکر خلق کرنا بھاری بھرکم تصنیفات سے بہتر ہے۔"

ہیوم کے علاوہ دوسری طرف ایف ایس فلنٹ تھا۔ وہ نظم کی آزاد ہیئت کا طرف دار اور مبلغ تھا۔ ہیوم اور فلنٹ کی پہلی میٹنگ 25 مارچ 1909 کو سوہو میں Eiffel Tower ریستوراں میں منعقد ہوتی ہے جس میں جوزف، کیمپبل، فلورنس فار، اور ایڈورڈ اسٹورر بھی شریک تھے۔ اس جلسے میں عصری شاعری زیر بحث آتی ہے۔ یہ مسئلہ بھی زیر بحث آتا ہے کہ عصری شاعری کو کس طرح آزاد ہیئت، جاپانی ہائکو Haiku اور ٹانکا Tanka اور عبرانی ہیئت سے بدل دیا

جائے۔ اسٹورر اور ہیوم نے مباحثہ میں سرگرم حصہ لیتے ہوئے شاعری میں پیکر سازی پر زور دیا۔ ہیوم نے الفاظ کی بھرمار اور بے جا طوالت کے بجائے اختصار اور ایجاز کی حمایت کی۔ وہ چاہتا تھا کہ شاعری میں قطعی، صحیح اور نک سک درست پیش کش سے کام لیا جائے۔ جہاں تک ہو سکے غیر ضروری الفاظ سے احتراز کیا جائے۔ اسی جلسے میں اسٹورر نے اس نئے طریقۂ کار کی روشنی میں امیج لفظ کو قبول کرنے پر زور دیا۔ اسٹورر Edward Storer نے ان الفاظ کے ساتھ ہیئت کی مخالفت کی:

> '' آئمبک بحر کسی قطعی خوبی کی حامل نہیں ہوتی، حتیٰ کہ اس کے استعمال میں شاعر نے مہارت کا ثبوت ہی کیوں نہ دیا ہو۔ عروضی اوزان جیسی چیزیں محض ذریعہ ہیں مقصد نہیں۔ جو بچکانہ غیر معقولیت اور غیر ضروری تکرار کے حامل ہوتی ہیں۔''

اسٹورر کے انہی خیالات کی بازگشت ہیوم کے ان الفاظ میں بھی سنائی دیتی ہے:

> '' عروضی شاعری پر میرا اعتراض یہ ہے کہ وہ لوگ جنھیں نہ تو شعری فیضان حاصل ہے اور نہ جن کے دماغ میں نئے پیکروں کا ذخیرہ ہوتا ہے وہ بھی شاعری کرنے کے مجاز ہوتے ہیں۔''

گویا ہیوم اور اسٹورر نظم کی آزاد ہیئت پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ پابند ہیئت محض ایک منصوبہ کی حامل ہوتی ہے۔ جس نے تقطیع اور عروض پر مسلسل مشق کے بعد مہارت حاصل کرلی ہو وہ بھی چند خیالات اور موضوعات کو کسی تکنیکی ڈھانچے میں ڈھال سکتا ہے۔ خواہ وہ مناسب خلاقانہ صلاحیتوں سے بہرہ ور ہو یا نہ ہو۔ اس اعتبار سے پیکر سازوں نے جہاں ایک طرف مصورانہ محاکاتی عمل پر زور دیا وہیں دوسری طرف مختصر اور آزاد نظم کی ترویج کی بھی بھرپور حمایت کی۔

اس جلسے کے انعقاد کے ایک ماہ بعد ایذرا پاؤنڈ لندن پہنچتا ہے تو یہاں بھی اسے اپنے خیالات ہی کی بازآفرینی سنائی دیتی ہے۔ وہ ایک عرصہ تک ہیوم، فلنٹ اور اسٹورر کے خطوط پر ہی سوچتا رہا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ '' شاعری میں اشیاء جیسی نظر آتی ہیں ہو بہ ہو ویسی ہی ان کی مصورانہ شبیہ کھینچی جائے۔'' ہیوم کی طرح اس نے بھی حسن، اختصار اور اخلاقیات سے آزادی کی پُرزور حمایت کی۔

ہیوم اور پاؤنڈ دونوں ہی اس خیال پر متفق تھے کہ شعری تصورات ان اشیاء کی نقش کاری کے ذریعہ ہی بہتر طور پر ادا ہو سکتے ہیں۔ 1912 میں پاؤنڈ، ہلداڈولٹل اور رچرڈ ایلڈنگٹن کی شاعری میں پیکر سازی کے نئے اور حیرت انگیز تجربے سے بے حد متاثر ہوتا ہے۔ پاؤنڈ پہلی دفعہ اس نوع کی شاعری کو پیکری Imagist کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ ایچ ڈی اور ایلڈنگٹن کی ان نظموں کو ہیرٹ مانرو Harrit Monroe کے پاس اس تعارف کے ساتھ روانہ کیا جاتا ہے کہ یہ نظمیں جدید ہیں۔ ان کا موضوع کلاسیکی ہے۔ یہ اختصار کی حامل ہیں۔ یہ معروضی رنگ رکھتی ہیں۔ ان کا انداز یونانیوں کی طرح راست ہے۔ ان نظموں میں بے جا صفات Adjectives کی بھر مار ہے اور نہ ہی استعارات غیر واضح ہیں۔

شعری پیکروں کو پوری طرح سمجھنے کے لیے پیکروں کی نفسیاتی توضیحات پر بھی غور کرنا ضروری ہے۔ تحلیل نفسی کے تحت علامت کے ساتھ ساتھ پیکروں کو بھی اہمیت دی گئی ہے۔ نفسیاتی ماہرین کے مطابق پیکر تجربۂ ماضیہ سے تعلق رکھتا ہے اور اپنے آپ میں ماضی سے وابستگی کے باعث حیرت انگیزی کا بھی حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ پیکر دھندلا، کہر آلود، نامکمل اور غیر یقینی ایسی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ اسے دیر پا یا مستقل صورت حال سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ زمانی بُعد ان میں خواب انگیز کیفیت کو راہ دیتا ہے۔ عموماً آنکھ موند لینے پر یا کان بند کر لینے پر یا تھوڑی دیر کے لیے گم سم ہو کر غور کرنے پر پیکر ذہن کی پلیٹ پر لہرانے لگتا ہے۔ بہر حال پیکر کو تجربہ سے منقطع نہیں کر سکتے۔ ذہن کا حسیاتی نظام حقیقت کو انگیز کر کے اسے ایک قیاسی واقعی پیکر میں بدل دیتا ہے۔ کیمرہ کی تصویر کو اسی لیے پیکر کا نام نہیں دے سکتے کہ اس میں ایک مخصوص قماش کے تحت معمولاتی تکنیک عمل میں آتی ہے۔ ذہن کے حسیاتی اور ترکیبی نظام سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس طرح تخیل کی تخلیقی قوت پیکر کی تشکیل میں ایک اہم کردار انجام دیتی ہے۔ ینگ ایک جگہ لکھتا ہے:

> ''انسانی سائیکی میں توانائی کے ظہور کی واضح تر صورت کا نام امیج ہے، جو تخیل کی تخلیقی قوت سے نشو و نما پاتا ہے۔''

خصوصاً نفسیات نیم خوابی اور وہمی پیکروں پر ہی بحث کرتی ہے۔ ینگ نے اس میں

اجتماعی لاشعوری پیکروں کا اضافہ کیا۔ یہ پیکر حالِ موجود سے لے کر ماقبل تاریخ اور عالمِ انسانیت کے تاریک ترین جنگل کے عہد تک محیط ہیں۔ ینگ نے محض داخلیت اور جنس کے بجائے آفاقی ونسلی اور تہذیبی عوامل کو بھی اہمیت دی۔ دراصل اس کا نظریہ اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ، آدمی کو محض ایک فرد کی حیثیت سے قبول نہیں کرتا بلکہ وحدت میں کثرت اور ''ہے آدمی بجائے خود ایک محشر خیال'' کے مصداق ایک فرد پوری عالمِ انسانیت کے تجربات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ایسا اجتماعی فرد ہے جس کے پسِ پشت حال اور ماضی بلکہ بعید ترین ماضی بیک وقت کارفرما ہوتا ہے۔ اس کا ہر عمل بعید ترین ماضی اور نسلی رشتوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ینگ کے مطابق لاشعوری پیکر ہمیشہ کے لیے اجتماعی لاشعور میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ انیس ناگی کے لفظوں میں:

> ''امیج کی تعمیر ایک قدیمی عمل ہے۔ قدیم انسان کا اظہار محاکاتی تھا۔ اس کا ابلاغ تصاویر تھیں۔ اس وقت آواز اور آوازوں سے الفاظ نحوی ترتیب میں پابند نہیں ہوئے تھے۔ قدیم انسان کے پاس تجربہ تھا لیکن تجربہ الفاظ کا محتاج تھا۔ لکیریں اور لکیروں سے مرتب شدہ تصویریں اس کا اظہار تھے۔ آج جب شاعر اپنا اظہار تصاویر کی رو سے کرتا ہے تو لکیروں کی جگہ الفاظ اور ان سے مرتب شدہ خاکوں نے لے لی ہے۔ امیج کی تخلیق کرتے وقت نیا شاعر قدیم انسان کی اس بنیادی عادت کا لاشعوری طور پر اعادہ کرتا ہے جو اس کے اظہار کا بنیادی ذریعہ تھے۔''

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ لاشعوری پیکروں کا، فن اور شاعری سے گہرا تعلق ہے۔ لاشعور محض انفرادی اور محدود دائرۂ کار رکھتا ہے۔ اس لیے ینگ نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ قائم کیا جو کہ ذاتی چیز نہ ہو کر اجتماعی حیثیت کا حامل ہے۔ ان لاشعوری پیکروں کا اظہار قدیم حکایتوں، اسطوری کہانیوں اور جادوئی داستانوں کے ذریعہ عمل میں آتا رہا ہے۔ ینگ انھیں علامت کا بھی نام دیتا ہے کہ علامت لاشعور کے اظہار کا بہترین وسیلہ ہوتا ہے اور پیکر انسان میں قبل از پیدائش سے دخیل رہتے ہیں۔

پیکری تحریک کا آغاز 1909 میں ہوتا ہے۔ اس کے بنیاد سازوں نے 1908 میں Club Poets

نام کی ایک انجمن قائم کی تھی۔ جس میں ہم خیال شعرا شریک ہوتے تھے۔ اس تحریک کو پروان چڑھانے والوں میں ٹی۔ ای۔ ہیوم T.E. Hulme، ایذرا پاؤنڈ Ezra Pound، ہلداڈولٹل Hilda Dolitile، جے جے فلیچر J.G.Fletcher، ایمی لوویل Emy Lowell، رچرڈ ایلڈنگٹن Richard Aldington، ایف۔ ایس فلنٹ F.S. Flint اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس D.H. Lawrence کے نام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

پیکر پسندوں نے مندرجہ اصولوں کی نشاندہی کی اور ان پر اصرار بھی کیا:

1- ایسے الفاظ کا استعمال نہ کرنا جو مبہم اور ناصاف ہوں یعنی ایسی شاعری کرنا جو ٹھوس اور صاف ہو۔
2- اختصار و اجمال کا لحاظ رکھنا۔
3- طوالت سے گریز کرنا
4- غیر متعلق اور غیر ضروری الفاظ کی بھرمار سے بچنا۔
5- عام بول چال کی زبان استعمال کرنا۔
6- روایتی اوزان کے بجائے نئے اوزان دریافت کرنا۔
7- طویل نظم کے بجائے مختصر کو رواج دینا
8- ایسے الفاظ اور لفظوں کے جھرمٹ خلق کرنا جو ہمارے حواس کو متحرک کرسکیں اور ذہن میں متحرک تصویر خلق کرسکیں۔
9- ارتکاز شاعری کا جوہر ہے۔

یہ وہ تصورات ہیں جن پر پیکر ساز شعرا اور نقاد نے اپنی فکر کی بنیاد رکھی تھیں۔ پیکری تحریک سے قبل علامتی تحریک نے لفظ کی علامتیت پر زور دیا تھا جس کے تحت شعر میں استعمال کردہ لفظ کے معنی کبھی واضح نہیں ہوتے۔ جہاں علامت ہوگی وہاں ابہام کا واقع ہونا یقینی ہے۔ پیکر پسندوں نے اس تصور سے انحراف کیا اور صاف و واضح شاعری کو ترجیح دی۔ پیکر کا دوسرا تصور نفسیات دانوں کا دیا ہوا ہے۔ ان میں ینگ کا اجتماعی پیکروں کا تصور خاص اہمیت رکھتا ہے۔

O

دادائیت: ایک انقلابی تصورِفن

ماضی میں نیٹشے کے فلسفے کی ساری کی ساری عمارت ہی نفی کی بنیاد پر کھڑی تھی۔ انکار کی فضا کو تیز تر کرنے میں باکونن اور برگساں کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے جس کی دوسری صورت آئن اسٹائن اور ہائزن برگ کی انقلابی طبیعیاتی تحقیقات میں دیکھی جاسکتی ہے، جس میں رد اور تنسیخ کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ تحلیل نفسی میں سگمنڈ فرائڈ کے حواس باختہ مفروضات اور لسانیات کے میدان میں سوسیئر کے وہ صدمہ کار تصورات خاص اہمیت رکھتے ہیں جو عین دادائیت کے آغاز و ارتقا کے دوران متعارف ہوئے تھے اور جن کا اثر بڑی سرعت کے ساتھ فلسفہ، بشریات، تاریخ، ساجیات اور ادبی تنقید جیسے کئی شعبوں اور علوم میں سرایت کرنے لگا تھا۔ وجودیت اور لغویت Absurdity اسی کی بعد از وقوع مثالیں ہیں۔ ساتویں دہائی میں پروان چڑھنے والے فلسفہ رد تشکیل: Deconstruction کو بھی اسی سلسلے کی ایک نمایاں ترین کڑی سمجھنا چاہیے۔ دادا کا NO جس کی بہت پہلے سے پیش روی کر دیتا ہے۔

دادا کی بہت سی وجوہاتِ تسمیہ میں سے ایک یہ ہے کہ دادا، لفظ Mama کی ضد ہے، اور دادا کا صیغہ تذکیری ہے بمقابلہ ماما کے، جو تانیثی ہے۔ ادب و فن میں دادائیوں کی ترجیح تذکیریت پر تھی۔ مگر دادا کسی ایک نقطے پر ٹھہرنے والی فطرت نہیں رکھتے تھے۔ ان کی ترجیحات

کا دائرہ وسیع تھا کیونکہ ’رُذان کے مزاج کا نمایاں نشان تھا ٹرسٹان زارا نے کہا تھا کہ:

”دادا کے اتنے ہی رجحانات اور رویے ہیں جتنے اس کے صدر ہیں۔“

جب زارا نے یہ بات کہی تھی اس وقت اس کے صدور کی تعداد 319 تک پہنچ چکی تھی۔

ایک روایت یہ بھی ہے کہ چند ہم خیال فن کاروں نے علاحدہ علاحدہ بہت سے حروفِ تہجی کو گڈمڈ کر کے ایک ٹوپی میں ڈال دیا اور پھر بغیر دیکھے ہوئے ان میں سے جو چار حروف نکالے گئے انھیں سے لفظ Dada بنا ہے۔ یعنی لفظ دادا کی تشکیل میں بھی محض اتفاق کو دخل ہے اور دادائیوں کی شعریات میں اتفاق کا عنصر خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسی بنا پر دادائیوں کے ادب کو اتفاقی تحریرAleatory writing کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اتفاق کے تصور ہی میں خیال واظہار کی آزادی کا راز بھی پنہاں ہے۔ آندرے بریتون نے دادا کے اسی رویے کو بنیاد بنا کر لکھا ہے کہ:

”مکعبیت Cubism محض مصوری کا ایک اسکول تھا۔ مستقبلیت Futurism ایک سیاسی تحریک تھی۔ دادا محض ایک ذہنی حالت (رویے) کا نام ہے۔ مذہب کے بارے میں ان کا تصور ہے کہ آزادیِ خیال اور کلیسا میں کوئی مشابہت نہیں ہے۔ (جب کہ) دادا کا فن آزادیِ خیال سے عبارت ہے۔“

دادائیت کے بنیاد گزاروں میں ٹرسٹان زارا کا نام سرفہرست ہے۔ ٹرسٹان زارا Tristan Tzara کے علاوہ ہنس آرپ Hans Arp، ہیوگو بالHugo Ball ، رچرڈ ہیولسین بیک Richard Huelsenbek، فرانس پکابیہ، مارسل ڈیوچیمپس، والٹر سرنر اور جیورج ربمونٹ وغیرہ جیسے نام بھی اسی گروہ میں شامل ہیں۔ اس کے محرکین میں ان لوگوں کی تعداد زیادہ تھی جو پہلی جنگِ عظیم کے بعد جلاوطنی کی زندگی گزار رہے تھے۔ انھوں نے جنگ کی بھیانک اور انسانیت سوز تباہ کاریوں کو نزدیک سے دیکھا تھا اور خود بھی اس آگ سے کھیل چکے تھے۔ انھوں نے انسان کے تہذیبی خول کے اندر چھپے ہوئے ’شر‘ کو اچھی طرح دیکھ لیا تھا۔ اس لیے ان کا ایمان ہر قدر اور تہذیب کے مجمل کردار ہی سے اٹھ گیا تھا۔ بلکہ تمدن کے نام ہی سے انھیں چڑ تھی۔ انھوں نے یہ کلیہ قائم کرلیا تھا کہ بصیرت کے اس مثالی ترقی یافتہ دور میں بھی انسان تباہی کے دہانے پر جوں کا توں کھڑا ہے۔ اسے نہ تو سائنس سکون عطا کرسکتی ہے نہ عقلی موشگافیاں۔ اسی

لیے یہ برگشتہ گروہ ہر اس چیز سے نالاں تھا جو روایت بیز، ضابطہ بند، مرتب اور منظم ہے۔ انھیں کسی چیز میں کوئی معنویت اور افادیت نظر نہیں آتی تھی۔ ان کا نعرہ ہی مکمل آزادی اور مکمل بریت تھا۔

دادائیت کا آغاز عین پہلی جنگ عظیم کے دوران یعنی 1915 کے اردگرد زیورچ میں ہوا اور آن کی آن میں یہ تحریک نیویارک، برلن اور پیرس (جو بہت جلد اس تحریک کا مرکز بن گیا تھا) جیسے عظیم شہروں تک پھیل گئی۔1920 میں سریلزم میں ضم ہونے کے باوجود، اس کا اثر 1923 کے بعد تک برقرار رہا۔ دادا یہ مانتے تھے کہ:

> ''پہلی جنگ عظیم، جس سے انھیں براو راست سابقہ پڑا تھا، سرمایہ داروں کی آپسی مقابلہ آرائی اور تحصیل زر کی ہوس میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش اور میکانکی تمدن کے تخریبی اور مہلک پہلو کا ایک لازمی نتیجہ تھی۔''

دادائی اس مغربی تمدن کا مذاق اڑاتے تھے جسے اپنی تعقلی انا اور استدلال پر اندھادھند اعتماد تھا۔ وہ اُس بعد از نشاۃ الثانیہ، بشر مرکوز تصورِ حقیقت کو بھی بہ نظرِ تحقیر دیکھتے تھے، جس کا دعویٰ تھا کہ دنیا میں جو کچھ بھی تہذیبی نفاست، انصرام و انتظام، نیز ترتیب و تنظیم دکھائی دے رہی ہے وہ صرف اور صرف انسانی ذہانت کی دین ہے کہ انسان کلیتاً فطرت پر قادر ہے۔ یعنی اتفاق و خودکاری و خودروی کی جگہ ایک زبردست انسانی تنظیمی اور تہذیبی صلاحیت ہر نظم و ضبط کے پیچھے کارفرما ہے اور جس کی بنیاد میں شعور و منطق کا بالقوۃ عمل برسرِ کار ہے۔ فرونڈ نے اکثر نفسی گرہوں کو تہذیبی امتناعات کا نتیجہ بتایا ہے۔ داداؤں کی نفرین کا مرکز بھی غیرفطری اور مصنوعی تمدن کا جبر تھا۔ نام نہاد تمدنی نفاست و شائستگی کے برخلاف داداؤں نے اشیاء کی صداقت کا پتہ لگانے کے لیے قبائلی تخئیل سے کام لینے کی سعی کی۔ یہ رویہ ان جدید سائنسی رویوں کے منافی تھا جن میں سارا زور شعور کی مرکزیت اور عقلیت پر تھا۔ داداؤں نے فن کی اس روح کو مصنوعی بتایا جو مدنیت سے سرشار تھی۔ اسی لیے انھوں نے مدنی فنون اور مدنی مراکز سے دور، افریقی موسیقی، شاعری اور رقص میں اپنی قبائلی روح کو بے نقاب پایا۔

اگر چہ دادا جرمنی میں سیاسی سطح پر اشتراکیت کے حامی تھے مگر اپنی اصل میں دادائیت ایک ایسی انہدام پسند Nihilistic تحریک تھی، جس کی ترکیب نفی، انکار، تشکیک اور نیستی جیسے اجزا پر مشتمل تھی۔ اسی بنیاد پر اسے ایک اخلاقی انقلاب کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ دادا کا نعرہ ہی Nothing یا NO تھا۔ داداؤں کو فکر صحیح کو صدمہ پہنچانے اور بے حرمتی کرنے میں بڑا لطف آتا تھا۔ جیورج گروز کی سوانحی کتاب کا نام ہی A Little Yes and a Big No ہے۔ روبرٹ شورٹ لکھتا ہے:

''دادا کا یہ بڑا NO مغرب میں نشاۃ الثانیہ سے تا ہنوز ترقی یافتہ انسانی روایت سے انکار کا مظہر ہے۔''

داداؤں کے اس NO کی تشکیل میں 19ویں صدی کے نصف میں ابھرنے والی روسی نہلسٹ تحریک نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے، جس کی بنیاد پیساریف 1868-1840 نے رکھی تھی۔ پیساریف کی روایت مخالف، روایت بے زار اور منکرِ مذہب و اخلاق شخصیت کو ترگنیف نے 1862 Fathers and Sons نام کے ناول میں بزاروف کے کردار میں ضم کر دیا ہے۔ ادیبوں کا یہ باغی گروہ عصری نظام سے قطعی متنفر تھا اور اُسے جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتا تھا۔ دادائی بھی ان حیرت انگیز انسانی تکنیکی صلاحیتوں کے تئیں سخت نفرین کا جذبہ رکھتے تھے جو آہستہ آہستہ تمدن کے نام پر فطرت پر غالب آتی جارہی تھیں۔

دادائیوں کی نظر میں سارے فساد کی جڑ انسانی شعور اور منطق ہے۔ دادائیوں نے منطق، اعتدال، کسی بھی قسم کے امتناع یا بندش، سماجی رسم اور معمول، حتیٰ کہ خود ادب کے خلاف سخت احتجاج کیا، بلکہ ادب کی تاریخ میں فن کے خلاف فن کاروں کا یہ پہلا مشترکہ اقدامِ بغاوت تھا۔ انھوں نے فن کی نفی کی لیکن یہ نفی فن کاروں کے حق میں انتہائی مفید ثابت ہوئی۔ فرانسس پکابیہ نے بہ تاکید یہ بات کہی کہ:

''فن، کارآمد نہیں ہوتا اور نہ ہی اسے صحیح ثابت کرنا ممکن ہے۔''

دادائی فن کار تخلیقی شہ پارے میں فطری عضویت کے قائل تھے۔ جس کی اپنی ایک خودکار زندگی ہوتی ہے۔ فن کی کڑی پابندیوں اور روایتوں کا مذاق اڑانے کا اس سے بہتر راستہ انھیں

کچھ اور نظر نہیں آتا تھا بلکہ لایعنیت ان کے نزدیک سب سے اہم قدر تھی۔ انھوں نے ایسی نظمیں لکھیں جو غیر مربوط، پراگندہ اور مہمل ولایعنی کا تاثر فراہم کرتی تھیں۔ ان کے فن میں غیر رسمی پن، آزادہ روی، اور کولاژ و اسمبلاژ کی کیفیات کا اثر زیادہ نمایاں ہے، نیز ان کا ہر فنی تجربہ منفرد اور دوسرے تجربے سے مختلف ہوتا ہے۔ انھیں یکساں ردی اور ہو بہو نقالی جیسے اعمال قطعی ناپسند تھے۔ ناپسندیدگی کا یہی عنصر ان کے اظہارات میں فوری پن اور تنوع کا باعث بھی تھا۔ انھوں نے اپنے قارئین و ناظرین کو بدلتے ہوئے سیاق و سباق میں فن کے اس نئے تجربے کے تعلق سے سوچنے پر مجبور کیا۔ داداؤں نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ اپنے تخلیقی عمل پر انھیں کبھی اختیار بھی رہا ہے (داداؤں کا یہ میلان کینڈنسکی کی بے ساختہ تکنیکوں، اپولی نیئر اور میکس جیکب کے انوکھے شعری فن پاروں کی یاد دلاتا ہے) ان کے نزدیک روحانی مہم جوئی کا درجہ اوّل تھا اور تخلیقیت یا آرٹ کا درجہ ثانوی۔ فن کے عمل میں جس طرح لاشعور، بے ساختگی کے ساتھ روبہ کار رہتا ہے اسی طرح وہ ایک ایسی مخفی قوت کے قائل تھے جو پوری کائنات میں سرگرم عمل ہے اور خودکاری کا یہ جوہر وہ تھا جس نے فن، ذات اور حقیقت کے مابین کی دوئی کو محو کر دیا تھا۔ اس ضمن میں روبرٹ شورٹ نے لکھا ہے:

> ''اُن (دادا) کے لیے حقیقت، لغو اور درہم برہم تھی۔ وہ اُن انسانی تصورات کی بضد مخالفت کیا کرتے تھے جن کے بارے میں یہ عام خیال تھا کہ ان سے نظم و ضبط پیدا ہوتا ہے بلکہ افراتفری جیسی صورت حال میں انھیں اخلاقی طمانیت حاصل ہوتی تھی اور اس طرح انھوں نے ایک لغو سیاق و سباق میں ایک خاص نوعیت کی ذاتی کجی کو بھی برقرار رکھا تھا۔''

داداؤں نے اشیاء و حقائق کی اس صورت کو قبول کرلیا تھا جو فی نفسہ بے حد گڈمڈ تھی۔ یہ انتشار آسا، غیر مرتب اور متلون کیفیت ان کے فن پاروں میں کہیں کھلنڈرانہ پن، کہیں طنز و تشنیع کی رنگ آمیزی، کہیں نوجوانہ خردش اور کہیں پھکڑ پن کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے روزمرہ کے معمولات میں بھی یہی چیز حاوی تھی۔ اپنے جلسوں میں وہ لوہے کے کنٹوپ سروں پر لگا کر تقریریں کرتے تھے۔ کبھی کوئی اپنے پیروں پر کارڈ بورڈ چڑھا کر جلسے

میں آتا تھا تو کوئی اَنمل رنگوں اور بے ڈھنگے طریقے سے بنائے ہوئے کپڑے یا الٹے کپڑے پہن لیتا تھا۔ اس بلا تحفظ اشتعال انگیز رخ کا نام ان کی لغت میں قوتِ حیات تھا۔ چونکہ اس پورے عمل میں انسداد و امتناع کی کہیں کوئی شرط نہیں تھی اس لیے داداؤں نے نراج کو پورے طور پر قبول کرلیا تھا۔ حالانکہ ہنس آرپ اور ہیوگو بال (جرمن) نے ابتری اور انتشار میں نظم و ضبط کے متبادل ممکنات تلاش کرنے کی سعی بھی کی اور وہ متبادلات پر یقین بھی رکھتے تھے مگر یہ چیز داداؤں کے غیر مشروط مشن کا حصہ نہیں بن سکی۔

داداؤں نے زمان سے بعید تر اور شعور سے پرے اور پرے لامتناہی وقت میں اترنے، اس کا ذائقہ چکھنے، اسے اپنے تجربے کا حصہ بنانے اور پھر اسے کسب کر کے فن کی انوکھی ہیئتوں میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ انسانی فطرت کے اس حیوانی جز تک وہ پہنچنا چاہتے تھے جو ہر قید و بند سے آزاد تھا۔ اسی لیے جبلتوں کی فطری ساختیں، نامکمل، جستہ جستہ اور گڈمڈ اسالیب اظہار، آوازوں کی بے میل مخلوط شور انگیزی، غیر مرتب وحشیانہ والہانہ رقص، قبائلی رسوم کی خودرائی و خودروی، کٹھ پتلیوں کے تماشے اور قدیم کندہ کاری و پیوند کاری کے نمونے، انھیں زیادہ مرغوب تھے۔ داداؤں نے ان کا احیا کرنے کی کوشش ضرور کی مگر اس احیا میں عقل کے پہلو کا گزر کم تھا۔ انھوں نے تضادات اور ایک دوسرے سے بعید تر مغائرتوں کو کسی ایک جمالیاتی وحدت میں ڈھالنے کے بجائے ان کی ضدوں کو زیادہ سے زیادہ برہنہ کر کے دکھانے کی سعی کی تاکہ اثر میں انتشار کی کیفیت کو برقرار رکھا جاسکے۔ یہ تاثر ان کے سارے اظہارات و اعمال میں قدرِ مشترک کے طور پر کارفرما ہے جیسے بے ہنگم اور رنگارنگ کپڑے یا گتے کی قمیض یا پتلون پہننا، کافی ہاؤسوں کی دیواروں پر پوسٹر چسپاں کرنا، انسانی عقل و ادراک کو صدمہ پہنچانے والی تصاویر بنانا، مہمل اور اَنمل لفظوں سے نظمیں یا صوتی نظمیں تیار کرنا، کیبروں اور تھیٹروں میں عجیب و غریب پرشور موسیقی، رقص اور ڈرامے پیش کرنا، غیر متوقع اور مضحک حرکتیں کرنا وغیرہ۔

اس قسم کے تجربات و اعمال میں کہیں کوئی وحدت اور تناسب کا عنصر موجود نہیں ہے، اور یہی بوالعجبی دادائی فن کی قطعی شناخت بھی تھی۔ مارسل ڈیوچیمپس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے پیرس میں فن سنگ تراشی کی نمائش میں شمولیت کے لیے ایک بیت الخلاء کا بادیہ بھیج دیا

تھا جسے اس کے عہد یداروں نے قبول کرنے سے انکار کردیا تھا۔ فرانسی پکابیہ کی مصوری میں انسان ایک پرزے میں تبدیل ہوجاتا ہے (جیسے کافکا کی طویل کہانی Metamorphosis میں انسان کا کیڑے کی ہیئت میں تبدیل ہوجانا) جیسے انسانی اعمال مشینی حرکت کا حصہ بن گئے ہیں اور انسان میکانکی حیاتیات ہی کا ایک جز بن کر رہ گیا ہے۔

دادا مصوروں نے انسانی صورتِ حال کو بڑے 'مضحک' تحریفی اور ہیجانہ اسالیب میں پیش کیا۔ جیسے ایک بڑا سر، اس پر غیر موزوں جسم، ایک ٹانگ چھوٹی ایک بڑی، ایک پیر میں بڑا جوتا ہے اور دوسرے میں سینڈل (یہ بوالعجبی اور اٹمل کاری محض مصوری تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ اپنی زندگی کے معمولات اور پہناووں میں بھی ان کا یہی رویہ تھا) اکثر تصاویر میں ہاتھ، آنکھ، کان، ناک، بال، ٹانگیں، چھاتیاں، پیٹ اور عضو تناسل وغیرہ کو آپس میں گڈمڈ کردیا گیا ہے اور ایک کینوس پر بہ یک وقت کئی پیکروں کی جھرمٹ خلق کردیے گئے ہیں۔ ایک تصویر کچھ اس طرح ہے:

ایک میز کے آس پاس کچھ لوگ بیٹھے ہوئے عجیب وغریب حرکتیں کر رہے ہیں۔ کوئی ہینڈل کھا رہا ہے، کوئی سائیکل کی زنجیر پی رہا ہے، ایک بزرگ عورت کے ہاتھوں میں کوئی اوزار ہے اور وہ اسے کھانے کی کوشش کر رہی ہے۔

داداؤں کی مصوری اور شعری فن میں ہیئت برائے تحفظِ ہیئت کی نسبت بدہیئتی، کج ہیئتی بلکہ ہیئت کذائی پر ترجیح تھی اور تجرید کے بجائے نشان اور علامت کو انھوں نے زیادہ بہتر اسالیب اظہار کے طور پر مانا تھا۔ دادائیوں نے ادب اور مصوری ہی میں نہیں موسیقی اور تعمیرات جیسے فنون میں بھی اس پراگندگی اور انتشار کی کیفیت کو ابھارا جو ہر تضبیط اور قطعیت کی نقیض تھی۔ انھوں نے بڑھ چڑھ کر معنی اور ارتکاز کا مذاق اڑایا۔ لغو اور مہمل خیالات کو ترجیح دی۔ ان کی تخلیقات بے ہنگم عبارتوں، زبان و بیان کی غلطیوں، اٹمل پیکروں سے بھری ہوئی تھیں، ایسا نہیں ہے کہ وہ فن کی مبادیات یا زبان اور اس کی گرامر سے ناواقف تھے۔ اصلاً واقفیت کو قصداً رد کرنا ان کے مقصد میں شامل تھا کیونکہ واقفیت بھی شعور ہی کی دلیل ہے۔ ان کے بہت سے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ قاری، سامع یا ناظر اپنے گڈمڈ جو اس کے

ساتھ اُن کے تجربے میں شریک ہو۔ شرکت سے ان کی مراد یہ تھی کہ قارئین دادائی فن کے اندر اس بحران کی تہہ میں اترنے کی سعی کریں جس میں تناقض، طنز اور ناآہنگیوں سے معمور ایک گہری گھنی دنیا آباد ہے۔

دادائیت ایک تحریک فن کا نام ہے۔ رد یا انکار داداؤں کے مزاج کا نمایاں نشان تھا۔ یہ تحریک سوسائٹی کی روایتی اقدار، روایتی عقائد، روایتی فن اور اس کے تصور کی شدید مخالف تھی۔ سویزرلینڈ میں 1916 میں ٹرسٹان زارا نے اسے قائم کیا۔ زارا رومانیہ میں پیدا ہوا تھا، لیکن ایک فرانسیسی زبان کے شاعر کی حیثیت سے اس نے اپنا مقام بنایا۔ 1919 میں دادائیت پسند فن کاروں نے پیرس میں باقاعدہ اجلاس کیے مختلف فنونِ لطیفہ، ادب و شاعری اور بالخصوص مصوری کو موضوعِ بحث بنایا۔ ایک دستورالعمل بھی تیار کیا گیا جس میں روایت اور ماضی سے انکار اور کلچر سے اختلاف کیا گیا تھا۔ خود دادا اسے انہدای مینی فیسٹو Nihilistic manifesto کہتے تھے۔ ان کے سامنے 18-1914 کی پہلی جنگِ عظیم کی ہولناکیاں، زندگی کی بے حرمتی کے تجربے، وسیع سطح پر انسانی خون میں رچا بسا منظرنامہ تھا۔ اس سارے خون خرابے کے پیچھے منطق اور شعور کی کارفرمائی تھی جسے انسان نے اپنا رہ نما بنالیا ہے۔ داداؤں نے ردِعمل کے طور عقل مخالف شاعری کی حمایت کی۔ ایسی تصویریں اور مجسمے بنائے جن میں بے ربطی اور انتشار کی کیفیت تھی اور جس سے یہ فن کار اپنے عہد اور اپنی سوسائٹی میں قدم قدم دو چار تھے۔

اس گروہ میں مارسل ڈیوچیمپس اور مین رے جیسے مصور تھے، ہنس آرپ جیسا شاعر مجسمہ ساز تھا اور جوان العمر شعرا میں آندرے بریتون، پال الوارڈ، اور لوئی اراگاں تھے۔ یہ تحریک جس زور وشور سے اٹھی تھی اسی تیزی کے ساتھ بہت کم عرصے میں اپنے اختتام کو پہنچی۔ 1922 میں یہ تحریک سریلزم (ماورائے حقیقت پسندی) میں ضم ہوگئی۔

○

مارکسی تنقید اور اس کا فکری نظام

مارکسی تنقید، مارکس کے نظامِ فکر پر مبنی ہے، جس کی ترجیح روحانیت اور عینیت (آئیڈلزم) کے مقابلے میں مادّیت پر تھی۔ مارکسی فلسفہ پہلی بار ایک عام انسان کی خودی کو برانگیخت کرتا اور روایتی فلسفے کو سماوی انتہاؤں اور اعلیٰ طبقے کی ذہنی عیاشی سے نکال کر ارضی حقائق سے روشناس کراتا ہے۔
کارل مارکس نے تاریخی ارتقا کے نظریے کو جدلیاتی مادیت Dealectic materialism اور فلسفیانہ مادّیت کو تاریخی مادّیت Historical materialism سے منتج کیا اور اسے ایک سائنسی پیش رفت کا نام دیا۔
دراصل جدلیات کی اصطلاح ہیگل Hegal سے ماخوذ ہے۔ مارکس فلسفۂ تاریخ اور تاریخ کے ارتقائی عمل کا تصور ہیگل سے اخذ کرتا ہے مگر اس ترمیم کے ساتھ کہ خیال کو مادّے میں بدل دیتا ہے۔ اس طرح مارکس ہیگل کی تصوراتی جدلیات کو جدلیات مادّیت میں بدل کر ایک نئے مادی نقطۂ نظر کی بنیاد رکھتا ہے۔
مارکس کا خیال ہے کہ پیداوار اپنے خاصے کے اعتبار سے مسلسل تبدیلی اور

> اتقا کے عمل سے گزرتی ہے۔ پیداواری قوتوں کے ارتقا اور انسانوں کے مابین پیداواری اشتراکِ عمل اور سماج کے اقتصادی ارتقا کے اصولوں کی دریافت بھی تاریخ کے علم کے ضمن میں آتی ہے۔ اس طرح سماجی و اقتصادی ارتقا اور شعور کی تشکیل میں ہر دور کے پیداواری رشتوں اور معاشی نظاموں کا اہم رول ہوتا ہے۔

مختلف ادوار میں مختلف عصری افکار عموی ذہن پر گہرا اثر ڈالتے رہے ہیں۔ اپنے مخصوص اور پسندیدہ فلسفہ کی روشنی میں افراد اپنی غور و فکر کے طریقوں میں ترمیم و تبدیلی کے علاوہ اپنے اعمال کی جانچ پرکھ بھی کرتے رہے۔ فلسفہ میں عینیت اور مادیت دونوں دھارے متبادل طور پر آتے رہے ہیں۔ مگر لوگوں کے روزمرہ کے سکون میں بے چینی اس وقت پیدا ہو گئی جب مارکس ایک نئے فلسفۂ ارتقا کی بنیاد رکھتا ہے۔ بس وہیں سے کٹر روایت پرستوں اور ترقی پسند قوتوں کے مابین ایک مجادلے اور مناظرے کی شکل رونما ہو جاتی ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ گلیلیو اور اسحاق نیوٹن کی تحقیقات کے بعد مادیت کا رجحان پہلے ہی فلسفہ پر محیط ہو چکا تھا مگر مارکس اور اینگلز سے پیشتر فلسفہ اعلیٰ طبقہ کی تمدنی زندگی کا ایک فیشن ایبل حصہ تھا۔ فلسفہ کے بیشتر موضوعات مابعدالطبیعیاتی مفروضات سے تعلق رکھتے ہیں اور مادیت کے مقابلے میں روحانیت کی جڑیں مضبوط کرنے کے درپے تھے۔ مارکس کے فلسفے کا مقصد کائنات کی تفہیم نہیں ہے بلکہ اسے بدلنا ہے۔ فلسفے کو پرولتاری طبقہ کی اس آئیڈیولوجی سے ہم آہنگ ہونا چاہیے جو استحصالی طبقہ کے مفادات کے برخلاف جدوجہد پر آمادہ ہے۔ مارکس فلسفہ کو سماوی انتہاؤں اور اعلیٰ طبقہ کی ذہنی عیاشی سے نکال کر ارضی حقائق سے روشناس کراتا ہے۔ فلسفہ پہلی بار ایک عام انسان کی خودی کو برانگیخت کرنے کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مارکس اور اینگلز کے اقتصادی نظریہ سے پیشتر اس سلسلے میں غور و فکر نہیں کیا گیا تھا۔ فرانس میں مارکس سے تقریباً ایک صدی پیشتر آدم اسمتھ اور ڈیوڈ ریکارڈو نے اقتصادیات کو بنیادی اہمیت تفویض کی تھی۔ ان کے یہاں سماجی مؤثرات، طبقاتی کش کش اور طبقہ بندیوں کے رجحانات کو بھی اقتصادی نقطۂ نظر سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے علاوہ بلنسکی اور ہرجن وغیرہ روسی نقادوں کے

یہاں بھی طبقاتی کش مکش اور استحصال کی روشنی میں ادب کو سمجھایا گیا ہے تاہم مارکس اور اینگلز سے پہلے بیش تر دانش وروں کے ذہن پر عینیت کا غلبہ ہونے کے باعث سائنسی بصیرت کا فقدان تھا۔ مارکس اور اینگلز تصوریت کے میلان کی تردید ان معنوں میں کرتے ہیں کہ:

''سماجی انسان ہی سماجی شعور کا تعین کرتا ہے۔''

مارکسی فلسفہ میں کائنات کی مادّی ماہیت کا نظریہ، مادہ کے وجود کی نوعیتیں اور اس کے قانونِ ارتقا وغیرہ کے ساتھ ساتھ فطرت کے ارتقائی مدارج میں ظہورِ شعوریت کے مسائل بھی شامل ہیں۔ اس لیے سماجی ارتقا کا عام نظریہ فلسفہ سے الگ نہیں جسے بعد ازاں تاریخ کے فلسفہ سے موسوم کیا گیا۔ مارکس اور ینگلز نے بعد ازاں مادیت کو جدلیات سے اور فلسفیانہ مادیت کو تاریخی مادیت سے منتھی کیا اور اسے ایک سائنسی پیش رفت کا نام دیا۔ جو ایک طرف سماجی ارتقاء کے قوانین کی مظہر ہے وہیں پیداواری قوتوں کی اہمیت کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہے۔ مارکس ارتقائی مدارج کا تجزیہ کر کے سوسائٹی کی سائنٹفک تعریف متعین کرتا ہے۔

کارل مارکس تاریخی ارتقاء کے نظریے کو بھی جدلیاتی مادیت کے ساتھ مشروط کر کے دیکھتا ہے۔ دراصل جدلیات کی اصطلاح ہیگل سے اخذ کردہ ہے۔ ہیگل کا خیال تھا کہ تاریخ کا ارتقا دعویٰ (تھیسس) اور ردِ دعویٰ اینٹی تھیسس کے تصادم پر مبنی ہے جس کی تان Synthesis (ترکیبی ادغام) پر ٹوٹتی ہے۔ جدلیت تصادم کے تحت حرکت کا عمل ہے۔ مادی اشیاء و مظاہر میں ضدوں کا تصادم ایک وحدت کی طرف حرکت کرتا ہے اور پھر وحدت اسی شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی وحدت بلکہ ایک اجتماعِ ضدین اکائی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ہیگل کے فلسفہ کے مطابق تصادم کا سبب ارتقا اور خیال کا ظہور ہے۔ مارکس فلسفہ تاریخ اور تاریخ کے ارتقائی عمل کا تصور ہیگل سے اخذ کرتا ہے مگر اس ترمیم کے ساتھ کہ خیال کو مادہ میں بدل دیتا ہے۔ اس طرح مارکس، ہیگل کی تصوراتی جدلیات کو جدلیاتی مادیت میں بدل کر ایک نئے مادی نقطۂ نظر کی بنیاد رکھتا ہے۔

زندگی بھی فطرت ہی کا ایک انتخاب ہے اس لیے مارکس یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ زندگی بھی ارتقاء پذیر ہے اور عالمِ انسانیت کی تاریخ کا تمام تر ارتقاء اور فروغ اقتصادی ارتقاء کے تحت عمل میں آیا ہے۔ نیز انسانی معاشرہ ایک غیر طبقاتی سماج کی سمت مسلسل محوِ سفر ہے۔ ایک

اقتصادی طبقہ دوسرے اقتصادی طبقے سے اس وقت تک برابر متصادم رہتا ہے جب تک کہ طبقاتی تفریق ختم نہیں ہو جاتی اور ایک ایسا معاشرہ جنم نہیں لے لیتا جس میں افراد ایک دوسرے کے استحصال سے نجات پا چکے ہوں۔ اسی طرح جاگیردارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام بھی سماج کے اقتصادی ڈھانچے ہی ہیں۔

مارکس اور اینگلز جدلیاتی مادیت کی روشنی میں سماج اور فطرت کو ایک نئے انداز سے سمجھنے کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں۔ جدلیاتی عمل کے تحت سماج اور فطرت ارتقائی مدارج سے گزرتے ہیں۔ اشیاء اپنی مقداری حیثیت کے ساتھ ساتھ صفاتی اور ماہیتی تبدیلیوں سے بھی گزرتی ہیں۔ کبھی بادی النظر میں محض مقداری تبدیلی ہمیں اس شک میں مبتلا کرتی ہے کہ شئے میں صفاتی تبدیلی پیدا ہی نہیں ہوئی۔ مگر ارتقائی عمل میں ایسا کبھی نہیں ہوتا۔ پانی اور بھاپ کے مصداق شئے ایک مقام پر پہنچ کر ایک دم صفاتی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مادہ میں چونکہ حرکت مضمر ہے اور وہ تغیر پذیر ہے اس لیے وہ ایک حالت میں نہیں رہتا بلکہ تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرتا رہتا ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر بے جان مادے کے اندر جان کی شکل میں اپنے ارتقاء کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ تغیر کے تحت منفی سے مثبت اور مثبت سے منفی حالت ابھرتی ہے اور زندگی اسی طرح ترقی کی منزلیں طے کرتی رہتی ہے۔ مارکس اس چیز کو Invincibility of the new 'ناقابلِ تسخیر نئے' سے موسوم کرتا ہے:

> ''نیا وہ ہے جو کہ ترقی پسند، ارتقا پذیر اور نمو پذیر ہے جو ہمیشہ آگے کی طرف بڑھتا رہتا ہے اور ترقی کرتا رہتا ہے۔''

مارکس اس خیال کی نفی کرتا ہے کہ فطرت اشیاء اور حوادث کا اتفاقی مجموعہ ہے۔ اس کے مطابق اشیاء اور حوادث ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ فطرت کی ہر چیز اور فطرت کے عمل میں جدلیت اور تصادم کارفرما ہے۔ اس طرح فطرت کا ہر حادثہ اس کے گرد و پیش کے حوادث سے متعلق ہوتا ہے:

> ''مادی دنیا نہ صرف یہ کہ رو بہ ترقی ہے بلکہ ایک متحد کلی وحدت ہے، اس کے تمام مفروضات اور مظہرات نہ تو از خود ترقی کرتے ہیں نہ علاحدہ طور

پر، بلکہ ان میں سے ہر ایک دوسرے مفروضات اور مظہرات پر اثر انداز
ہوتا ہے اور اس طرح اثر کا یہ عمل باہمی ہے۔''

اس طرح فطرت کے حوادثات متحرک اور متصادم رہتے ہیں۔ فطرت کی مختلف قوتوں کے باہمی تصادم سے فطرت کا ارتقائی عمل عبارت ہے۔ فطرت کے مظاہرات میں منفی و مثبت، ماضی اور مستقبل، ترقی و تنزل کے متفرق پہلو مضمر ہیں۔ یہی اندرونی تضادات اور ان کا باہمی جدل، فطرت کے حوادثات میں کارفرما ہے۔ مقداری سے صفاتی ارتقاء بھی جدلیاتی عمل ہی سے عبارت ہے۔ ادنیٰ سے اعلیٰ کی تبدیلی اور آسان سے پیچیدہ کی طرف حرکت کو بھی اسی ارتقا کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ مقداری سے ماہیتی کی سمت جست لگانے کے عمل میں کمیت، کیفیت اور تغیر تینوں کی اہمیت ہے۔ اشیاء کی حقیقت اور خصوصیت مقدار اور ماہیت سے عبارت ہوتی ہے۔ مقدار مادہ کی ہیئت، وزن اور عدد کی نشاندہی کرتی ہے۔ لیکن مادہ جب مقدار میں تبدیل ہوتا ہے تو اس وقت اس کی ماہیت میں تبدیلی عمل میں نہیں آتی۔ ماہیت کی قدر ہی مادی اشیاء کو ایک دوسرے سے مختلف و ممتاز کرتی ہے۔ ابتداً مادہ میں مقداری تبدیلی بے حد سست رفتار اور مخالف سمت کی حامل ہوتی ہے۔ بعد ازاں ارتقائی عمل کے مسلسل جاری رہنے کی بنا پر ہی تبدیلی اتنی طاقت ور ہو جاتی ہے کہ ایک دم جست لگا کر ماہیت کی صورت میں بدل جاتی ہے:

''جست، ایک پرانی ماہیت سے نئی ماہیت کی سمت فیصلہ کن موڑ ہے اور
ارتقا کی راہ میں ایک ناگہانی وقفہ ہے۔''

جب مقداری تبدیلی ایک خاص صورت پا لیتی ہے تو اچانک ایک جست کے ساتھ مادہ کیفیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ فلسفۂ ارتقا میں Leap (جست) کی اہمیت اسی لیے ہے کہ مقداری تبدیلی کے سست رفتار عمل کو Evolution (ارتقائی حرکت) سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جب کہ جست کے تیز رو عمل کو Revolution (انقلابی حرکت) کا نام دیا گیا ہے۔

مادہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ مسلسل تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، ایک صورت کے بعد دوسری صورت بدلتا ہے۔ 'نفی کا نفی کے قانون' کے تحت فرسودہ صورتیں مٹ جاتی ہیں اور ان کی جگہ نئی صورتیں لے لیتی ہیں۔ یہاں جدلیاتی منفیت، کہنگی کا اخراج نہیں کرتی بلکہ ان ترقی یافتہ

صحت مند اور افادی عناصر کا تحفظ بھی کرتی ہے جن کا تعلق ماضی سے ہے۔ چناں چہ نیا اپنے صحت مند ماضی سے بالکل قطع تعلق نہ ہو کر ماضی کی صالح صفات کا حامل بھی ہوتا ہے:

> ''جدلیاتی منفیت قدیم کے اتلاف کے تعلق سے نہ صرف یہ کہ پہلے سے فرض کر لیتی ہے بلکہ موخر ارتقا کی مراحل کے بالیدہ عناصر کا تحفظ بھی کرتی اور یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ سابقہ قدامت اور نیا، جو اس کی جگہ لینے کے لیے وارد ہونے والا ہے کے مابین ایک خاص تعلق ہے۔''

گویا مارکس اور اینگلز سوسائٹی کی مادی زندگی کو فوقیت دے کر عینیت (تصوریت) کو سماجی سائنس سے خارج کر دیتے ہیں۔ انسانوں کے پیداواری عمل اور اقتصادی تعلقات کے بغیر سماجی ارتقاء کو سمجھا جاسکتا ہے اور نہ ہی تاریخی مادیت اور طبقاتی کش مکش کے پس پشت کارفرما محرکات وعوامل سے واقفیت ہو سکتی ہے۔ تاریخی مادیت یہ بتاتی ہے کہ سماج کے ڈھانچے اور یکے بعد دیگر نظاموں کی تبدیلی آبادی کے تناسب میں کمی یا زیادتی یا جغرافیائی ماحول کے سبب عمل میں نہیں آتی بلکہ یہ ارتقاء ان وسائل اور طریقوں کی طاقت سے عبارت ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لیے سامانِ معیشت مہیا کرنے کے لیے کام میں لائے جاتے ہیں۔ پیداواری اوزار (جو مادی اشیاء کو بنانے کے کام آتے ہیں)۔ اوزاروں کو پیداواری کاموں میں استعمال کرنے والے لوگ اور لوگوں کی ہنرمندی اور ان کا تجربہ یہ تمام وہ پیداواری قوتیں ہیں جو سماج کی ہیئت بدلتی ہیں نیز اقتصادی قدروں میں تبدیلی لاتی ہیں اور انسانی زندگی کے تحفظ و بقا کے لیے ناگزیر بھی ہیں۔ انسان چونکہ تن بہ تنہا فطرت کی مخالف قوتوں کو زیر کر کے مادی اشیا پیدا نہیں کر سکتا اس لیے وہ باہمی انسانی تعلقات بھی ناگزیر ہیں جنھیں سماجی پیداوار کے ضمن میں بروئے کار لایا جاتا ہے۔ پیداواری سلسلے میں انسانوں کے مابین جو ربط وضبط قائم ہوتا ہے اسی کو، پیداواری رشتوں کا نام دیا گیا ہے۔

پیداوار اپنے خاصہ کے اعتبار سے مسلسل تبدیلی اور ارتقاء کے عمل سے گزرتی ہے نیز پیداوار کے ذرائع اور طریقے بھی امتدادِ وقت کے ساتھ تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ انسان کے غور وفکر کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اس طرح سماجی نظام کے اپنے پیداواری وسائل اور مختلف طریقے مسلسل سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔ قدیم اشتراکی نظام

میں پتھر کے اوزار اور تیر کمان ہی انسان کے آلاتِ پیداوار تھے۔ غلامی کے نظام میں اور جاگیرداری نظام میں دھات کے اوزار اور سرمایہ دارانہ نظام میں مشینی ذرائع استعمال کیے جانے لگتے ہیں۔ اس طور پر سماجی ارتقاء کا عمل پیداواری ارتقاء کا پابند ہوتا ہے اور پیداواری ارتقاء کا دار و مدار پیداواری وسائل اور پیداواری رشتوں پر ہے۔ مارکسیت کے تحت صحیح تاریخ محنت کش عوام سے عبارت ہوتی ہے جو مادی اقدار پیدا کرتے ہیں۔ مارکس کے مطابق پیداوار کے قوانین معلوم کیے بغیر تاریخ کا علم ناقص ہے۔ پیداواری قوتوں کے ارتقاء اور انسانوں کے مابین پیداواری اشتراکِ عمل اور سماج کے اقتصادی ارتقاء کے اصولوں کی دریافت بھی تاریخ کے علم کے ضمن میں آتی ہے۔

مارکس یہ بتاتا ہے کہ پیداواری طریقے کس طرح مادی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسان کا شعور کس طرح سماجی دباؤ کے تحت بدلتا ہے۔ مارکس کہتا ہے کہ ہر سماجی تبدیلی کے اسباب اس کے گرد و پیش کے حالات میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ سماجی و اقتصادی ارتقاء اور شعور کی تشکیل میں ہر دور کے پیداواری رشتوں اور معاشی نظاموں کا اہم رول ہوتا ہے۔

یہ وہ تصورات تھے جنھوں نے عالم انسانیت کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا تھا ادب بھی اس نئی فکری رو کے شدید اثرات سے نہ بچ سکا۔

مارکس اور اینگلز نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادب اور فلسفہ بھی جدلیات کے تحت تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ مادہ کے ساتھ ساتھ سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ پیداواری طریقوں اور اوزاروں کی تبدیلیوں اور اقتصادی قدروں کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ خیال و فکر بھی ایک حالت میں نہیں رہتے۔ ادیب کی تخلیق اپنے عہد کی طبقاتی کش مکش اور مادی حقیقتوں کی ترجمانی کرتی ہے۔ انھوں نے تاریخی و سماجی پس منظر میں فن و ادب کے مطالعے پر اصرار کیا اور ماضی پرستی و کٹر روایت پرستی کی شدت کے ساتھ مخالفت بھی کی۔ ان کے نزدیک وہ ادب ترقی پسند اور اعلیٰ ہے جو حقیقت و صداقت کا امین اور پاسدار ہے۔ اگرچہ مارکس نے اقتصادی عنصر کو غیر معمولی اہمیت دی ہے مگر وہ اسے مطلق نہیں کہتا۔ اسے تاریخ اور ادب کی کسی بھی میکانکی تفسیر و تشریح بھی گوارہ نہ تھی۔ مادی طرزِ زندگی، فکری سطح کا تعین ضرور کرتی ہے۔ مگر محض اقتصادی حالت پر زور دینا ایک گم راہ کن طریقہ ہے۔ کیونکہ فکری سطح کی

تشکیل میں کئی عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔

مارکس کے نزدیک فن اور ادب سماجی پیداوار ہیں۔ ادیب سوسائٹی میں اپنے مقام سے پوری طرح باخبر ہوتا ہے۔ اس کا جمالیاتی ذوق بھی خارجی دنیا کے تعلق سے نمو پاتا ہے۔ ہر اعلیٰ ادب ترقی پذیر اور حقیقت پسند ہوتا ہے۔ حقیقت پسندی کا مطلب جزئیاتی صداقت کا اظہار ہی نہیں بلکہ مخصوص حالات کے تحت مخصوص کرداروں کی صداقت کوشی از سرِ نو تخلیق کا حکم رکھتی ہے۔ ''فن کار سوسائٹی اور سوسائٹی کے پس پشت کارفرما مختلف قوتوں کی صحیح اور حقیقی تصویر کھینچتا ہے، اینگلز کے نزدیک بالزاک سب سے بڑا حقیقت پسند تھا۔ جس نے اپنے عہد کی فرانسیسی زندگی اور اس کے مصائب کو بے دریغی سے اپنے فن میں جگہ دی تھی۔ بالزاک سیاسی اعتبار سے روایت پسند تھا اور بادشاہت کے موروثی حق دار کی طرف داری کرتا ہے لیکن اس کا عظیم فن اعلیٰ سوسائٹی کے زوال کا نوحہ بھی ہے۔ اس کی تمام تر ہمدردیاں اس طبقے کے ساتھ تھیں جو انتہائی پس ماندگی کا شکار ہے۔ اینگلز کا خیال ہے کہ

> ''بالزاک کا فن بامقصد بنیادوں پر استوار تھا۔ اس لیے اس کی تعبیرات میں صالح عناصر کی فراوانی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اسکلس ایسے باوائے المیہ اور ارسٹوفینز ایسے باوائے طربیہ کو یقینی طور پر ایک خاص مقصد کے تابع بتاتا ہے۔ اسی طرح سروانٹے اور دانتے بھی مبنی برمقصد تھے۔''

یوں تو مارکس اور اینگلز نے مواد اور موضوع کو ہی خاص اہمیت دی ہے۔ مگر انھوں نے کہیں کہیں فن کار کے آزاد وجود اور تخلیق کے آزاد عمل کی سمت بھی اشارے کیے ہیں۔ فنی اظہار میں بھی ہیئت کی قدر و قیمت کا انھیں احساس تھا۔ انھوں نے ادیب کی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے تقاضوں کی طرف بھی کہیں کہیں توجہ دی ہے۔

ترقی پسند نقادوں میں رالف فوکس، جیمس ٹی فیرل اور کرسٹوفر کاڈویل کے علاوہ جیورج لوکاچ، ایف۔ کیلورٹن (Calverton) درنوں پیرنگٹن، میکائل گولڈ اور گرانو ہکس بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ رالف فوکس نے سرمایہ دارانہ میلانات اور فسطائی ذہنیت کی شدید مخالفت کی۔ اس کے نزدیک شعری صداقت لازمی طور پر سماجی ہوتی ہے۔ فنکار کو عینیت پسند نہیں ہونا

چاہیے۔ حقیقت کی رنگ آمیزی ہی اس کے فن کو بلند درجہ عطا کرسکتی ہے۔ فوکس اپنے نقطۂ نظر میں انتہاپسند واقع ہوا تھا۔ وہ پکا مارکسی نقاد تھا اسی ناطے اس ادب کو غیر اہم، فسطائی، اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے۔ جو مارکسی بنیادوں پر استوار نہیں ہے۔ بقول اس کے:

> ''فن وہ ذریعہ ہے جس کے وسیلے سے آدمی حقیقت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے اور اسے اپنے آپ میں رچا بسا لیتا ہے۔ وہ اپنی داخلی شعور کی بھٹی سے حقیقت کی سفید گرم دھات باہر نکالتا ہے۔ اسے اپنے مقصد کے مطابق گڑھتا ہے اور خیال کی شدید قوت کے ذریعہ اسے ایک خاص شکل عطا کرتا ہے۔''

اس کا یہ بھی خیال تھا کہ انیسویں صدی کا فن کار دنیا سے فرار حاصل کرنے کی ناکام کوشش کرتا رہا۔ کیونکہ دنیا نے اس پر ایسے غیر موافق معیاروں کا دباؤ ڈالا تھا جنھیں وہ قبول نہیں کرسکتا تھا۔ نتیجتاً کئی فن کاروں نے ہاتھی دانت کے میناروں میں پناہ لے لی اور اس کی چوٹی پر فن برائے تحفظِ فن کا ریشمی پھریرا لہرا کر دنیا کے تئیں اپنی غیر پسندیدگی کا اظہار کیا۔ اس نے The Novel and the People میں مغربی ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ تمام اعلیٰ کارنامے عوام سے گہرا ربط رکھتے ہیں۔ فن کی سطح اس وقت پست ہو جاتی ہے جب فن کار عوام سے رشتہ توڑ لیتا ہے۔ وہ اٹھارھویں صدی کے انگریزی ناولوں پر بحث کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ اس دور کا فکشن جمہوریت پسندوں اور رجعت پرستوں کے مابین تصادم کا نتیجہ ہے۔ وہ ان معنوں میں ڈفو، فیلڈنگ اور اسمولیٹ کو اعلیٰ ناول نگار قرار دیتا ہے کہ یہ لوگ زندگی کے ترجمان ہی نہیں بلکہ ناقد بھی تھے۔ اس نے وکٹورین ناول کو بھی عمرانی پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک وہ ادب زوال پذیر ہے جو حقیقت سے فرار اختیار کرتا ہے اور جو عینیت اور صوفیت میں پناہ حاصل کرتا ہے۔

جیمس ٹی فیرل فن کی سماجی اہمیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو طبقاتی کش مکش اور اس کچلے ہوئے طبقہ کا آئینہ دار بنانا پسند کرتا ہے جو سرمایہ داروں کے استحصال کا شکار رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید عہد میں ایسا ادب نسبتاً زیادہ لکھا گیا ہے جس میں سرمایہ داروں اور استحصال کرنے والی

قوتوں کو خصوصی نمائندگی دی گئی اور اس مفلوک الحال طبقہ کے حقائق سے اغماض برتا گیا جن کی اکثریت ہے۔ اس کے نزدیک وہ ادب جو کہ باطنی پہلوؤں پر زور دیتا اور خالص جمالیاتی رجحان کے تابع ہے لذت کوشی کے فلسفہ کے مماثل ہے جسے ادب میں فن برائے تحفظ فن اور اظہاریت Expressionism سے موسوم کیا جاتا ہے۔ تنقید میں اسے تاثریت اور احساسیت کا نام دیا گیا ہے۔ جس کے تحت فن محض احساسات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ فیرل کے نزدیک فن کو حقیقی زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے لیکن وہ اس وقت زندہ نہیں رہتا جب اسے کسی پروپیگنڈہ کا وسیلہ بنا کر صحافتی سطح پر لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

کرسٹوفر کاڈویل کے نزدیک شاعری ذہنِ انسانی کے ابتدائی جمالیاتی اعمال میں سے ایک ہے۔ اس نے اقتصادی اور سماجی پس منظر میں شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی اور انگریزی شعراء کی تاریخ کو بھی اسی نقطۂ نظر سے مختلف درجوں میں تقسیم کیا۔ اس کا خیال ہے کہ ہر دور کے تقاضے جدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہر دور کا تخلیقی ادب بھی مخصوص صورتِ حال کا حامل ہوتا ہے۔ قدیم ترین غیر مہذب دور میں انسان نے اپنے علم اور اپنی آگہی کا اظہار شاعری کے ذریعہ ہی کیا تھا۔ شاعری اس کے لیے اپنے جمالیاتی احساس کا وسیلہ تھی۔ کاڈویل کے نزدیک ہم اس عہد کی شاعری اور فن کو جدید معیاروں سے نہیں جانچ سکتے۔ کیونکہ وہ ایسا عہد تھا جس کی زبان ایک عام سطح کی حامل تھی۔ آہستہ آہستہ تبدیلیاں عمل میں آتی ہیں۔ آدمی زراعت کرنا سیکھتا ہے۔ اس کے میلانات اور رجحانات فروغ پاتے ہیں۔ انسان سماج کی اہمیت کو محسوس کرنے لگتا ہے اور خود غرضانہ میلان کی جگہ مفاہمت اور امدادِ باہمی کا رجحان لے لیتا ہے۔ اب شاعری محض بول چال کی زبان میں نہیں کی جاتی رقص اور موسیقی سے بھی وہ متاثر ہوتی ہے۔ اسی عہد میں اجتماعی طور پر گائی جانے والی شاعری اور اجتماعی رقص کا فن جنم لیتا ہے۔ یہ عہد اس لیے اہم ہے کہ اسی میں تقسیم محنت کی رسم کی بنیاد رکھی گئی۔ اسی عہد میں حاکم اور دولت مند طبقہ کا وجود عمل میں آیا۔ یہیں سے مذہب کی بنیادیں مضبوط ہونے لگتی ہیں۔ آدمی فطرت کی اندھی قوتوں کو خدا مان کر پوجنے لگتا ہے اور پرانے سورماؤں کو خدا سمجھتا ہے۔ زمین کے لیے جنگیں لڑی جاتی ہیں۔ فاتح حکومت کرنے لگتا ہے اور شاعری درباروں کی قصیدہ خوانی کی چیز بن جاتی

ہے۔ فن اور مذہب کا عوام سے رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ شاعر محض حاکموں اور بادشاہوں کے میلانات کے ماؤتھ پیس بن جاتے ہیں۔ یہیں سے مذہب کے ذریعہ استحصال اور طبقاتی تصادم کی ابتدا ہوتی ہے۔ شاعر میکانکی انداز میں سوچتا اور روایتوں کو عقیدہ کی طرح عزیز رکھتا ہے۔ مواد اور ہیئت کی صورتیں مخصوص ہو کر رہ جاتی ہیں۔

کاڈویل کے طریقہ کار پر عمرانیات نے دوررس اثر ڈالا تھا۔ وہ مختلف تہذیبی ادوار کا منطقی تجزیہ کر کے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

> ''شاعری اپنے جوہر میں نہ تو ذاتی ہوتی ہے نہ قومی نہ ملی ہوتی ہے اور نہ نسلی بلکہ کسی قدر اقتصادی ہوتی ہے۔''

گویا مارکس کی طرح کاڈویل بھی اقتصادیات کو ہی بنیاد بناتا ہے۔ شاعری انسانی سماج سے الگ چیز نہیں بلکہ اس کا وجود ہی انسانی سماج اور انسانی اعمال سے عبارت ہے۔ شاعری بھی انسان کا پیداواری اور اقتصادی عمل ہے۔ جب شاعری کو اس کی مبادیات سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے تو اس کے تدریجی ارتقا کو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

بیسویں صدی میں دوسری اور تیسری دہائی سے ہی عوامی فن کا نعرہ بلند ہوتا ہے۔ فرانس میں آرگن اور گائیڈ، برطانیہ میں لیوس، آڈن اور اسپینڈر نے عوامی شاعری پر زور دیا۔ شاعری میں مسئلے اور موضوع کو بنیادی حیثیت دی جانے لگی۔ دنیا ایک سوشلسٹ دور میں قدم رکھتی ہے۔ شاعری میں ترقی پسند عناصر در آتے ہیں۔ کاڈویل ترقی پسند شاعری کو اجتماعی آواز کہتا ہے جس میں صالح روایت اور فنی جمالیاتی قدریں ایک توازن قائم کرتی ہیں۔ لینن بھی کسی قدر اور بعض تحفظات کے ساتھ جمالیاتی اقدار کا حامی تھا۔ تاہم مارکسی نقادوں کا بیش تر جھکاؤ موضوع و مواد کی طرف ہی تھا۔ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعری کے آزاد کردار سے انھیں کوئی غرض نہ تھی۔ تس پر بعض عام قسم کے مسائل اور اظہار کے عمل میں یکساں روی نے مارکسی ادب کو محدود کر کے رکھ دیا۔ اس میں پھولنے پھلنے کی وہ صلاحیت ہی جاتی رہی جو کسی بھی زبان کے ادب کی فطری افزائش کے تئیں ایک شرط کا حکم رکھتی ہے۔

○

فرائڈ سے نین سی چودوروتک: تحلیلِ نفسی

شوپن ہاور، نطشے اور کیرکیگارڈ سے کاموتک فلسفہ کی سطح پر وجود اور ذات، اہم سوال بن کر ابھر آئے تھے۔ نفسیات نے جن حالات میں غیر معمولی نشو ونما پائی اس کے بھی کم وبیش یہی اسباب تھے۔ فرائڈ یہودی النسل تھا۔ تصعیدِ مسیح کے بعد سے ہی اہلِ یہود مسلسل تادیب و احتساب کے شکار رہے۔ خصوصاً عیسائیوں نے ان کے ساتھ ہمیشہ ناروا سلوک کیا۔ ان کی مذمت کی گئی۔ مختلف قسم کی سزائیں دی گئیں۔ انھیں بارہا جلاوطن کیا گیا۔ یہ صورتِ حال انیسویں صدی میں بھی جوں کی توں قائم تھی۔ فرائڈ 1856 میں پیدا ہوا۔ انھیں دہائیوں میں یہودی کئی طرح کی عقوبتوں سے گزرے۔ یہودی خود تحفظی کی خاطر ایک جگہ سے دوسری جگہ مارے مارے پھرتے ہیں۔ فرائڈ Sigmund Freud ان حالات سے پہلوتہی اختیار نہیں کرسکتا تھا۔ اس کی فکری و ذہنی تشکیل میں ان حالات نے اہم حصہ لیا تھا۔ اسے اپنی قوم کی بے چارگی اور بے وطنی کا شدید احساس تھا۔ چونکہ تعداد اور وسائل کے لحاظ سے یہودی، عیسائیوں سے مقابلہ نہیں کرسکتے تھے۔ اس لیے فرائڈ نے ان کی تہذیب، ان کے مذہبی اقدار اور ان کے اخلاقی نظام پر نفسیاتی حربوں سے گزند پہنچائی۔ اس طرح عیسائیوں کے نام نہاد اور کھوکھلے اخلاقی معیار تہس نہس ہونے لگے۔ نتیجتاً عیسائیوں میں ایک عجب سی بے چینی پیدا ہوگئی اور ایک

خاص تعقل پسند اور دانش ور طبقہ کو مذہب کے کھوکھلے پن اور جھوٹے ڈھکوسلوں کا شدید احساس ہونے لگا۔ فرائڈ نے جنسی حقیقت کے ناقابلِ تردید پہلو کو طشت از بام کر کے ملمع چڑھی ہوئی متداول اخلاقی قدروں کی ناطاقتی کو اجاگر کیا تو دوسری طرف کیر کیگارڈ Kierkegaard عیسائی پسپائیت کو سنبھالا دینے کے لیے ایک رجائی قدم اٹھاتا ہے۔ اس نے عذابوں میں دبی ہوئی انسانیت کو عیسائیت کے دامن میں پناہ لینے کی تبلیغ کی کہ اسی وسیلے سے انسان اپنے ازلی گناہ اور اس کے شدید احساس سے نجات حاصل کر سکتا ہے۔ کیر کیگارڈ نے بھی انسان کو بنیادی طور پر گنہ گار ہی قرار دیا۔ فرائڈ نے یہ بتایا کہ آدمی جبلی اعتبار سے کیا ہے اور مذہبی و اخلاقی اقدار کا دباؤ اسے کیا سے کیا بنا دیتا ہے۔ گویا فرائڈ اہلِ مغرب پر ایک نئے جہنم کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ فرائڈ کی جنسی تحقیق تجرباتی بنیادوں پر قائم تھی جس میں انسان نے پہلی دفعہ اپنا چہرہ صاف طور پر دیکھا تھا۔ اس نے جب اپنے ضمیر اور تحت الشعور میں جھانک کر دیکھا تو صداقت وہ دکھائی نہیں دی جس کی ترقی یافتہ تہذیب نے نوک پلک درست کی تھی۔ صداقت اصل میں وہ تھی جس کی طرف فرائڈ نے توجہ دلائی تھی۔

مارکس اور فرائڈ دونوں نے دنیائے ادب کو متاثر ہی نہیں کیا بلکہ بڑی حد تک اس کی قلبِ ماہیت کر دی۔ مارکس کا تعلق سرتا سر خارج سے تھا جب کہ فرائڈ نے فرد کی اندرونی شخصیت کی طرف توجہ دی۔ مارکس کے ذہن میں بشریاتی تاریخ کی بنیادوں پر قائم کردہ فلاحی ریاست کا ایک ہیولیٰ تھا۔ وہ تمام عمر اس یوٹوپیا کو تجسیمی صورت عطا کرنے میں سرگرداں رہا۔ فرائڈ کے مطمحِ نظر فرد اور اس کا جبلی نظام تھا۔ جنس جس میں مشترک تھی۔ جب کہ مارکس نے جنس کے بجائے تمام تر اہمیت اقتصادی عوامل، پیداواری رابطوں اور تاریخی قوتوں کو تفویض کی۔ فرائڈ نے اپنے تجربات کی اساس انسانی سائیکی پر رکھی تھی۔ اُس کی تحقیقات نے ادیبوں کے لیے تحت الشعور کے ایک بحرِ ذخار کا دہانہ کھول دیا۔ فرائڈ کے مدِ نظر ذہن اور اس کی کارفرمائیاں تھیں۔ ادب کی تخلیق بھی ایک ذہنی عمل ہے اور ذہن کے اس حصہ کی ایک خاص اہمیت ہے جسے لاشعور کہا جاتا ہے۔ نفسیات نے علامت، استعارہ اور پیکر کو تخلیقی زبان کا خاصہ بنا کر رواجی زبان سے انحراف کی جرآت پیدا کی۔

فرائڈ نے اپنی فکر کی اساس انسان کے داخلی کردار پر رکھی۔ کیونکہ تخلیقی عمل میں شخصیت، ذات اور ذہن کے مختلف درجات برابر کے شریک رہتے ہیں۔ علاوہ اس کے فرد کی شخصی ذات اور فرد کی اجتماعی ذات کے مابین جو باریک سارا رابطہ ہے۔ ینگ نے اس پر روشنی ڈال کر کئی تخلیقی مسائل کا حل پیش کرنے کی سعی کی۔ تخلیق کے عمل میں ذہن کی گرہوں، نیم بیداری کے خوابوں، لاشعوری تجرباتِ ماضیہ اور مجہول و عدم تکمیل خواہشات ایک اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ فرائڈ کے مطابق نام نہاد اخلاقی و مذہبی احرامات اور سماجی ضابطہ بندیاں شخصیت کی تعمیر و تشکیل پر گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک جہاں ایک طرف تخلیق جنسی دباؤ سے پیدا ہونے والے اعصابی اختلال اور ذہنی الجھنوں کا مظہر ہوتی ہے۔ وہیں وہ یہ بھی حکم لگاتا ہے کہ فنی وادبی اظہار بذاتِ خود جنسی تسکین کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔

فرائڈ نے انسانی سائیکی کو مرکزی اہمیت تفویض کی۔ وہ شعور اور لاشعور کو بھی اسی میں شامل کرتا ہے۔ اپنی ابتدائی اور غیر ترقی یافتہ حالت میں شعور کے لیے فرائڈ اِڈ (Id) کی اصطلاح تجویز کرتا ہے۔ اِڈ میں کئی قسم کی جبلی خواہشات اور آرزوئیں اپنی آسودگی، خصوصاً جنسی تکمیل کے لیے سرگرم رہتی ہیں۔ انسان ان فطری اور جبلی ہیجانات سے روگردانی نہیں کرسکتا بلکہ وہ ان ہیجات کی تشفی کے لیے برابر کوشاں رہتا ہے۔ یہیں سے ایک کش مکش بھی شروع ہوتی ہے کہ سماج ایک مضبوط دیوار کی طرح سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ خارجی دنیا حصولِ لذت کے خواب کو تکمیل تک نہیں پہنچنے دیتی۔ اپنی ابتداء میں باہمی تصادم کی صورت شدید رہتی ہے مگر آہستہ آہستہ سماج کی بالاتری سمجھ میں آنے لگتی ہے اور داخلی مفاہمت کا راستہ پیدا ہو جاتا ہے۔ حقیقت کی اسی روشناسی کے ساتھ اِگو (Ego) کی پیدائش عمل میں آتی ہے۔ اِگو حقیقت کے اصول پر کاربند رہتا ہے۔ وہ اِڈ کو بھی اس کے تابع رکھتا ہے۔ اس طرح اِڈ کے ہیجانی رجحانات میں ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ البتہ بعض اوقات اگو پر جب اِڈ کا طوفان بے تمیزی حاوی ہو جاتا ہے تو ایسے نتائج پیدا ہوتے ہیں جو اصولِ حقیقت اور خارجی دنیا کی اخلاقیات کے منافی کہلاتے ہیں۔

فرائڈ ذہن کی اکائی حیثیت تسلیم نہیں کرتا۔ اس نے ذہن کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

شعور، لاشعور اور تحت الشعور۔ سی ای ایم جوڈ ذہن کی اس حیثیت کی وضاحت یوں کرتا ہے کہ سمندر میں تیرتی ہوئی ایک بڑی برف کی سل کے محض اوپری اور وہ بھی بے حد معمولی حصہ کو ہی ہم دیکھ سکتے ہیں اور اس کا تین چوتھائی اس سے بھی بڑا حصہ سمندر میں غرقاب رہتا ہے مگر وہ حصہ جو پانی میں ڈوبا ہوا ہے اس کے بھی دھندلے دھندلے کچھ حصہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کا نامعلوم مگر بڑا حصہ ہماری نظروں سے معدوم ہی رہتا ہے۔ اوپر کے کھلے ہوئے تھوڑے سے حصہ کو شعور اور دھندلے حصہ کو فرونئڈ تحت الشعور سے موسوم کرتا ہے۔ وہ غرقاب حصہ کو لاشعور کہتا ہے جس میں دبی اور کچلی ہوئی خواہشات شعور میں منتقل ہونے کے لیے بازو پھڑ پھڑاتی رہتی ہیں۔ اس طرح فرونئڈ بتاتا ہے کہ ذہن کے جس حصہ سے ہم واقف ہوتے ہیں وہ تو کل کا بے حد چھوٹا سا حصہ ہے باقی ایک بڑا حصہ تو ہمارے لیے انجانا، نایافت اور حیرت انگیز حیثیت رکھتا ہے۔ ہماری لاشعوری مجہول خواہشات بار بار شعور میں داخل ہونے کے لیے بے تاب رہتی ہیں مگر تحت الشعور ان پر احتساب سے کام لیتا ہے اور وہ پھر واپس لاشعور کے بحرِ ذخار میں ڈوب جاتی ہیں۔ لیکن یہی خواہشات نیند کے عالم میں خوابوں کے ذریعے شعور تک رسائی حاصل کرلیتی ہیں۔ لاشعور عدم تکمیل آرزوؤں اور ناپسندیدہ اور دبی کچلی ہوئی خواہشوں کا مسکن ہے۔ شعور اور لاشعور کے مابین ایک مجادلہ کی سی کیفیت بنی رہتی ہے۔ کبھی کبھی یہ احتساب اتنا سخت ہوتا ہے کہ ارتفاع کے ذریعہ بھی ان خواہشات کا اظہار نہیں ہو پاتا جس کے باعث کئی نفسیاتی بیماریوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

فرونئڈ یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ مجہول خواہشات کا اظہار محض بالواسطہ طریقے سے بھی عمل میں آسکتا ہے۔ وہ علامتوں کو بھی ایک ایسا وسیلہ مانتا ہے جن کے ذریعہ کچلی ہوئی خواہشات برقعہ پوش ہو کر تحت الشعور کو عبور کرلیتی ہیں اور اس طرح آدمی آسودگی پالیتا ہے اس عمل کو اس نے ارتفاع کا نام دیا ہے۔ جیسا کہ سی۔ ای۔ ایم۔ جوڈ لکھتا ہے:

> ''لاشعوری عناصر جو کہ آخر کار شعور میں بار پالیتے ہیں ان کے تطہیر کے عمل کو ارتفاع سے موسوم کیا جاتا ہے۔''

فرونئڈ لبڈو Libido (جنسی قوت) کو فن کا زبردست محرک اور سرچشمہ تسلیم کرتا ہے۔ اس

کا خیال ہے کہ اقتصادیات، مذہب، ادب اور تمدن کے پس پشت لبڈو ہی کارفرما ہوتا ہے۔ اڈ اور برتر انا میں مسلسل تصادم ہوتا رہتا ہے۔ اِگو ان کے درمیان مطابقت پیدا کرتا ہے جس سے غیر معقول اور خلاف قانون رجحانات فن وادب کی سمت مڑ جاتے ہیں۔ فرائڈ اس طور فنی عمل کو خوابوں کے مماثل بتاتا ہے۔

فرائڈ کا خیال ہے کہ فن کار اپنے تخلیقی فن میں غیرارادی طور پر ایسی علامتیں استعمال کرتا ہے جو کہ جنس سے تعلق رکھتی ہیں۔ فنی عمل دراصل جنسی علامتوں کو از سر نو گڑھتا ہے۔ ادیب زندگی کی تلخ حقیقتوں کو برداشت کرنے کا اہل نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ ان سے فرار چاہتا ہے۔ فرار کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ فن کار اپنے تخیل کی رنگارنگ دنیا میں اتر جاتا ہے۔ جہاں اسے ذہنی طمانیت میسر آتی ہے۔ فرائڈ ادب پر اخلاق کے انطباق کو رد کرتا ہے۔ فن کی دنیا میں اخلاقیات اور تعقل تلاش کرنا بے سود ہے۔ اس کے ذہن میں فن کار کے تخلیقی عمل کی غیرارادیت کا تصور پنہاں ہے۔ چونکہ لاشعور تخلیق کا سرچشمہ ہے اس لیے فن کار کی زبان اشاراتی، غیرواضح اور مبہم ہوتی ہے۔ یہ سراسر ایک خواب کا سا عمل ہوتا ہے۔ اس طرح تخلیق بیداری کا خواب ہے اور خواب نیند کی ذہنی تخلیق۔

ایڈلر Alfred Adler بھی فرائڈ کے مکتبِ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ مگر بعض باتوں میں اسے فرائڈ سے سخت اختلاف بھی تھا۔ فرائڈ نے جنس کو بنیادی اہمیت تفویض کی تھی اور لبڈو کو جنسی قوت کا نام دیا تھا۔ ایڈلر نے لبڈو کے بجائے انا کی مرکزیت پر زور دیا۔ اس کا خیال تھا کہ آدمی میں ابتدا سے ہی برتری حاصل کرنے کا شدید جذبہ ہوتا ہے۔ وہ تفوق حاصل کرنے کے لیے سماج سے چوطرفہ جنگ بھی لڑتا ہے۔ خصوصاً سماج، کاروبار یا پیشہ اور شادی وغیرہ کے معاملے میں یہ جذبہ شدید صورت اختیار کرلیتا ہے اگر وہ اس جنگ میں کامران ثابت ہوتا ہے تو اس میں احساسِ برتری نمو پاتا ہے اور اگر اسے ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے تو احساس کمتری اس کے اندر جاگزیں ہونے لگتا ہے۔ بہرحال آدمی توافق الابقا کے تحت اپنی تمام تر صلاحیتوں اور قوتوں کو مرتکز کرتا ہے۔ اسے سماج میں ایک مرتبہ تک پہنچنے کے لیے کبھی مدافعت، کبھی مجادلت اور کبھی مزاحمت سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ اپنی مقصد براری کے لیے ہر جا و بےجا قدم اٹھانے

کے لیے بھی تیار رہتا ہے۔ اسی لیے اس کے نزدیک شخصیت کی تعمیر میں اگو کی اہمیت مسلم ہے۔ آدمی کو بنانے اور بگاڑنے میں طفولیت کا زمانہ یوں اہم ہے کہ اس دور میں شخصیت اور فرد کی زندگی ایک خاص سانچے میں ڈھلتی ہے۔ بچپن کی تربیت، یادیں اور مختلف محرکات وعوامل ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس کی ایک تقدیر بنا دیتے ہیں۔ ینگ اسے اسلوبِ حیات کا نام دیتا ہے۔ جس سے آخر دم تک آدمی چھٹکارا نہیں پایا جا سکتا۔ ماں باپ کی شفقت اور عدم توجہی، خاندان کی معاشی بدحالی اور جسمانی کمزوری وہ اہم محرکات ہیں جن پر بچہ کے مستقبل کی شخصیت کا کلی دار و مدار ہوتا ہے۔ خصوصاً وہ بچے جو کہ ماں باپ کی محبتوں سے محروم ہوتے ہیں ان سے کئی معاشرتی مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایڈلر... یہ نہیں مانتا کہ انسان جبلی طور پر خود غرض، قاتل اور بد پیدا ہوتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے روسو کے زیادہ قریب ہے کہ بچہ بنیادی طور پر نیک، انسانیت کا پاسدار اور اعلیٰ انسانی اقدار کے جذبات سے مملو ہوتا ہے۔ غلط نگہداشت اور ماحول کا جبر بنانے اور بگاڑنے کے ذمہ دار ہیں۔ اس طرح ایڈلر نے 'معاشرہ' کو بھی خاصی اہمیت دی ہے۔ جب کہ فرائڈ نے جنس کے گھٹاٹوپ اندھیرے میں اسے نظرانداز کر دیا تھا۔ ان معنوں میں ایڈلر نے اپنی تمام تر توجہ انفرادی نفسیات پر صرف کی اس کا خیال ہے کہ:

> ''جنسی جبلت زندگی کا بنیادی مسئلہ نہیں ہے۔ جب آدمی جنس سے متعلق
> مسائل کا تجربہ کرتا ہے اس وقت تک اس کا اسلوبِ حیات متعین ہو چکا
> ہوتا ہے۔ جنس طرزِ زندگی کا محض ایک عنصر ہے۔''

جنس کے بجائے عہد طفولیت سے ہی بچہ کو اپنی جسمانی کمزوری، بے بضاعتی، کم مائگی اور محرومیوں کا احساس ستاتا رہتا ہے۔ ایڈلر کا خیال ہے کہ زندگی بے معنی نہیں ہوتی۔ اس کا ایک نصب العین ہوتا ہے۔ جس کے حصول کے لیے آدمی ہر دم کوشاں رہتا ہے۔ شروع ہی سے آدمی کسی نہ کسی طرح اپنی کم تری کی تلافی کرنا چاہتا ہے۔ یہ جذبہ معاشرتی سطح پر منفی نہیں ہوتا بلکہ اس سے کئی مثبت نتائج رونما ہوتے ہیں۔ آدمی زندگی کو معنی دے کر مسلسل جد و جہد میں مصروف ہو جاتا ہے۔ آدمی جب ایک خاص عمر کو پہنچتا ہے تب اپنی کمزوریوں کا احساس اسے دوسروں پر تفوق کے جذبہ کو تحریک دیتا ہے۔ اس طرح اسے ذاتی تشفی حاصل ہو جاتی ہے۔ ایڈلر نفسی

امراض کی بیشتر وجوہات شکست و تذلیل میں تلاش کرتا ہے۔ انسان اپنی شکست خوردگی کی تلافی کے لیے قوت اور اقتدار حاصل کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ البتہ جن لوگوں میں احساس کم تری کی کسی صورت تلافی نہیں ہوتی۔ وہ سماج کے لیے انتہائی مضرت رساں ثابت ہوتے ہیں۔

اڈلر نے تخلیقی عمل کے محرکات وعوامل کے سلسلے میں بھی فرونڈ سے اختلاف کیا ہے۔ اس کے نزدیک ادیب فنی عمل کے ذریعہ جنسی تشفی حاصل نہیں کرتے اور نہ ہی وہ Dreamer ہوتے ہیں بلکہ وہ تخلیقِ فن کے ذریعہ عہد طفولیت سے پروردہ کم تری کے احساس کی تلافی کرتے ہیں۔ فن کار میں Will to power یعنی حصولِ قوت کی شدید خواہش ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ فن میں انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی نمائندگی کرتا اور بنی نوع انسان کے دل و دماغ پر محیط ہونا چاہتا ہے۔ وہ ہر سطح پر اپنی فنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے یوں بھی کوشاں رہتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ سماج پر اپنا سکہ جما سکے نیز ایک اہم مرتبہ حاصل کر سکے۔ ایڈلر ایک اور اہم نکتہ کی سمت اشارہ کرتا ہے کہ شعرا عموماً زندگی کی صعوبتوں اور مشکلات کے مارے ہوئے ہوتے ہیں۔ وہ اپنی دردمندی کے جذبات کا اس طریقے سے اظہار کرتے ہیں کہ دوسروں کو اپنی بازآفرینی اس میں محسوس ہوتی ہے اور وہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کا نمائندہ، ناؤتھ پیس اور خیرخواہ سمجھنے لگتے ہیں۔ ایڈلر اسی لیے شاعروں کو انسان دوست بھی کہتا ہے۔

ینگ C.G. Jung نے فرونڈ کے انفرادی لاشعور کے نظریہ کو انتہائی محدود اور ناکافی بتاتے ہوئے اس کے متوازی اجتماعی لاشعور کا نظریہ قائم کیا۔ ذہن کو اس نے ایک متحرک قوت مانا ہے۔ فرونڈ کے یہاں محض داخلی شخصیت بلکہ انتہائی شدید ترین دروں بین شخصیت کا انکشاف ہوا تھا۔ جب کہ ینگ نے بیروں بینی کو بھی ایک درجہ دیا ہے۔ ادیب کی سائیکی کو تشکیل دینے میں محض اس کی اپنی شخصیت، لاشعوری تجربات یا محض اس کے حال ہی کا دخل نہیں ہوتا بلکہ عالم انسانیت کی بعید ترین تاریخ، دیومالائی سرمایہ، اجتماعی، مذہبی و قومی علامتیں اور موروثی و نسلی تجربات وغیرہ بھی اس کی سائیکی کو متشکل کرنے میں مد ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسانیت کی اجتماعی اور قدیم ترین تاریخ اس کے اجتماعی لاشعور میں محفوظ ہے۔ ینگ کے مطابق تخلیقی سرچشمے بعید ترین ماضی میں بہت دور تک چلے گئے ہیں۔ آرکی ٹائپ وہ تخلیقی سرچشمے ہیں جن کا

ایک سرا مذہب اور دیومالا سے جا کر ملتا ہے۔ ان آرکی ٹائپس (قوسیوں) کے اظہار کا وسیلہ جذبہ و عقل، احساس اور وجدان ہیں۔ گویا ینگ وجدان کی اہمیت بھی تسلیم کرتا ہے۔ جب کہ فرائڈ اور ایڈلر نے 'وجدان' کو سرے سے نظر انداز کر دیا تھا۔ ینگ کا نظریہ نسبتاً زیادہ واضح، بسیط اور فلسفیانہ نوعیت کا حامل ہے۔ اس نے نفسیات کو ایک زمین عطا کی ہے۔ اب محض لاشعور کی روشنی میں فن کار کے تراشیدہ پیکروں اور علامتوں کے صحیح مفاہیم کا سراغ نہیں لگایا جاتا بلکہ آر کی ٹائپس (قوسیوں) سے ان کے رشتے ملائے جاتے ہیں کہ محض عصری دور ہی فن کا مبداء نہیں ہوتا بلکہ عالم انسانیت کی تمام حال اور ماضی کی تاریخ اور اس کے متنوع تجربات اس کے ماخذ ہیں۔ انسان اپنی طور پر ایک اکائی بھی ہے اور وحدت میں کثرت بھی۔ اس کا فن ماضی اور ماضی بعید سے بھی ہم تعلق ہے۔ انسان بہ یک وقت وحشی بھی ہے اور مہذب بھی۔ شاعر اجتماعی علامات کو اپنے فن میں بروئے کار لاتے رہتے ہیں۔ ہر شاعر اس عظیم ورثے میں اضافہ کرتا ہے۔ یہ اضافہ نسلاً در نسلاً چلا آ رہا ہے۔ ینگ اسی لیے شاعر اور ادیب کو اجتماعی انسان سے موسوم کرتا ہے جو تمام بنی نوع انسان اور عالم انسانیت کے جذبات واحساسات کا نقیب اور پاسدار ہوتا ہے۔

ینگ، فرائڈ کے نظریۂ خواب سے بھی اختلاف رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فنی عمل خواب کے مماثل نہیں۔ خواب کا سرچشمہ لاشعور ہے اور وہ مقصد سے بے نیاز ہوتا ہے۔ جب کہ فن ذہن کے اس حصہ کی تخلیق ہے جس پر لاشعور کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ فنی شہ پارہ ایک مقصد کا حامل ہوتا ہے۔ شاعر بڑی سوجھ بوجھ کے ساتھ ہیئت کو بناتا اور سنوارتا ہے۔ اس تراش خراش اور ساخت و پرداخت میں وہ بڑے انہماک اور غیر معمولی فنی شعور سے کام لیتا اور اپنے اظہار میں پوری طرح آزاد ہوتا ہے جب کہ خواب کی تشکیل میں ہم مطلق آزاد نہیں ہوتے۔ ینگ یہ بھی تسلیم نہیں کرتا ہے کہ نفسیات کی روشنی میں شاعری کا مطالعہ امکاناً صحیح نتائج تک پہنچا سکتا ہے اس کا خیال تو یہ ہے کہ شاعری کا مطالعہ اور شاعر کی تحلیل نفسی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔

اس طرح فنی کارناموں کے سلسلہ میں فرائڈ کا تصور ہمیں فنی شہ پارے کے تحلیل نفسی کے مطالعہ کی نسبت شاعر کے نفسی پہلو کی سمت زیادہ لے جاتا ہے۔ نتیجتاً یہ طریقہ ہمیں فنی شہ پارے

کی تحلیلِ نفسی سے دور کر دیتا ہے۔ شاعر کی تحلیل نفسی ایک اہم مسئلہ ہے۔ تاہم فنی شہ پارے کی بھی اپنی ایک اہم حیثیت ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

نفسیاتی ادب کی وضاحت کرتے ہوئے ینگ لکھتا ہے:

''ہم کہہ سکتے ہیں کہ نفسیاتی ادب ہمیشہ اپنا مواد شعوری، انسانی تجربے کے وسیع تناظر اور زندگی کے واضح پس منظر سے اخذ کرتا ہے۔ میں فنی تخلیق کے اس طریقے کو نفسیاتی کہتا ہوں کیونکہ اپنے عمل میں یہ طریقہ کہیں بھی نفسیاتی معقولیت کے حدود سے متجاوز نہیں ہوتا... نفسیاتی فنی تخلیق کے سلسلے میں ہمیں اپنے آپ سے یہ سوال کرنے کی ضرورت کبھی پیش نہیں آتی کہ یہ کس مواد پر مشتمل ہے یا اس کا مفہوم کیا ہے۔''

ینگ تخیلی ادب کے سلسلہ میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے:

''(تخیلی ادب) ہمیں متحیر اور بدحواس بلکہ متنفر کر دیتا ہے اور ہم اس کے مخفی معنی کی تشریح کا مطالبہ کرنے لگتے ہیں۔ اس قسم کا ادب ہمیں روزمرہ کی زندگی کے تجربات سے دوچار نہیں کراتا بجائے اس کے وہ ہماری ان یادوں کو برانگیخت کرتا ہے جن کا تعلق خوابوں، راتوں کے خوف اور ذہن کے ان گوشوں سے ہے جو تیرہ و تاریک ہیں۔''

اس اعتبار سے تخیلی ادب کی تفہیم کے سلسلہ میں تحلیل نفسی کی ضرورت پیش آ سکتی ہے۔ ینگ کا خیال ہے کہ تحلیل نفسی دو حیثیتوں سے ہمارے لیے مددگار ہوگی۔ ایک تو یہ کہ اس کے ذریعے ہمیں یہ علم ہو سکے گا کہ فن پارہ تخیلی ہونے کے باوصف اپنے اندر اہم اور سنجیدہ تجربات کا حامل ہے۔ ان تجربات کو ہمیں نفسیاتی فنی تخلیق کی صداقتوں کے مماثل سمجھنا چاہیے۔ دوسرے یہ کہ تخیلی فن کار ایک ایسی دنیا کے تجربے سے ہمیں متعارف کرا سکتے ہیں جو کہ دھندلی اور ہماری پہنچ سے باہر ہے۔

فرائڈ، ایڈلر اور ینگ کی نفسیاتی تحقیقات سے عالمی ادب نے گہرے اثرات قبول کیے۔ خصوصاً جدید ادب میں داخلیت نے زبردست فروغ پایا۔ ذات کوشی اور انفرادیت پسندی کے

رجحان کو روز افزوں تقویت ملی۔ غیر ارادی اور از خود تخلیقات کے نت نئے تجربے عمل میں آئے۔ داخلی تجربات کے اظہار نے خود کلامی کے لہجے کو تقویت پہنچائی۔ فنی تخلیق میں آزاد تلازمۂ خیال پر زور دیا جانے لگا۔ لفظ و معنی کے رشتے، علامات اور پیکر کی نئی تعبیرات نے فن کی داخلی توسیع میں مدد کی۔ نفسیات کا دائرہ بحیثیت تجربی سائنس کے بے حد وسیع ہو چکا ہے۔ ادب پر نفسیات اب بھی مستولی ہے۔ ادبی تفہیمات میں نفسیات کی گونج آج بھی جابجا سنائی دیتی ہے۔

ادبی تنقید نے نفسیاتی تحقیقات بالخصوص ذہنِ انسانی سے متعلق دریافتوں سے بعض ایسے طریق کار اخذ کیے جن کا اطلاق علمی اور سائنسی سطح پر اور مخصوص آلات کے طور پر پہلے نہیں کیا گیا تھا۔ انسانی ذہن اس معنی میں نہ تو وحدت کا حامل ہے اور نہ اس کی منطق سیدھی سادی ہے۔ انسانی طبعی نظام میں ذہن کا عمل سب سے سرّی، مجرد اور پیچیدہ کہلاتا ہے۔ نفسیات نے اس کی گرہ کشائی کی اور انسانی شخصیت کی تشکیل میں اس کی محسوس و غیر محسوس کارکردگی کی نوعیتوں کو بحث کا موضوع بنایا۔ ادبی تخلیق کے عمل کا تعلق بھی ذہنِ انسانی ہی سے ہے۔ اس کا تعلق کس قدر شعور سے ہے اور کس قدر ذہن کے اس حصے سے ہے۔ فرائڈ نے جسے لاشعور سے تعبیر کیا ہے؟ یہ وہ بنیادی سوالات ہیں جن کی بنیاد پر ادبی نقادوں نے ان حوالوں سے کئی نئے معنی کے سراغ فراہم کرنے کی طرف رغبت دلائی۔ اس سوال کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہوئی کہ تخلیقی متن کی پیچیدگیوں اور اس کی تفہیم کے عمل میں پیدا ہونے والی مشکلات کے اسباب کیا ہو سکتے ہیں؟ اور کیا تحلیل نفسی معنی کی ان گرہوں کو سلجھانے میں ہماری کچھ مدد کر سکتی ہے جو ادبی تخلیق میں مقدر کی حیثیت رکھتی ہیں؟

ادبی تنقید نے تخلیقی عمل کی سرّیت کو تحلیلِ نفسی کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کی۔ دوسرے مصنف کی شخصیت اور اس کے ذہن کے مطالعے کو اہمیت دی اور تخلیقی متن کی خصوصیات اور مصنف کے ذہنی رویوں کے مابین رشتوں کی جستجو کی۔ فرائڈ کی تحقیقات کو ایڈمنڈ ولسن نے اپنی تصنیف The Wound and the Bow میں ڈکنس اور کپلنگ کے مطالعے میں بنیاد بنایا۔ ڈاکٹر ہنس ساشز (Dr. Hanns Sachs) نے Measure for Measure میں کرداروں کے عمل اور ان کے میلانات کے ذریعے شیکسپیئر کا ذہنی تجزیہ کیا ہے۔ بعض نقادوں

نے ادبی تخلیق میں علامتوں اور پیکروں کے حوالے سے مصنف کے ذہن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، جی ولسن نائٹ G. Wilson Knight نے شیکسپیئر کی تفہیمات میں اور ماڈ باڈکن Maud Bodkin نے Archetypal Patterns in Poetry میں اس طریق کار کو شعری تفہیم میں آزمایا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے طریق کار کا استعمال چارلس مارون Charles Mauron نے راسین Jean Racine اور میلارمے کے تجزیوں میں کیا اور ہربرٹ ریڈ Herbert Read نے شیلی اور ورڈزورتھ کی ذہنی اور شعری تفہیم میں اس کا اطلاق کیا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے نفسیات کو سائنس کا ایک شعبہ قرار دیا اور متنی سریت کی تہوں تک پہنچنے کے لیے اسے ایک بہتر ذریعہ قرار دیا۔

ارنسٹ جونس Ernest Jones کو جس کتاب سے زبردست شہرت ملی وہ ہے The Life and Work of Sigmund Freud (1957) جس میں واہموں، خوابوں، مذہب، تشدد، جنگ اور دوسرے کئی موضوعات کو بنیاد بنایا گیا ہے وہ اپنے مضمون The Theory of Symbolism (1916) میں خوابی علامت کے بارے میں کہتا ہے کہ اس کی جڑیں لاشعوری دبی کچلی محسوسات میں ہوتی اور جنسیت 'جسم' کی نمائندگی کرتی ہیں اور کسی دباؤ کے وقت خوابوں یا کسی فن پارے میں اجاگر ہوجاتی ہیں۔ ہیملیٹ اور ایڈی پس (1948) میں اس نے 100 علامتی تصورات کی فہرست پیش کی ہے۔ وہ فرونڈ کے اس تصور کو مسترد کرتا ہے کہ ہیملیٹ کے تذبذب کے پیچھے ایڈی پل فطرت کام کررہی تھی۔ جونس کا کہنا ہے کہ ہیملیٹ کا اپنی ماں کے تئیں مذبذب رویہ تھا۔ اس کے پس و پیش کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنی ماں کو مارنا چاہتا تھا۔ یہ نہ تھی جیسا کہ فرونڈ نے بتایا تھا کہ وہ اصلاً اپنے چچا کلاڈیس کو مارنا چاہتا تھا۔

میری بونا پارٹ Marie Bonaparte نے مصنف کی زندگی، اس کی شخصیت اور ذہنی میلانات کو خاص اہمیت دی اور انھیں بنیادوں پر ایڈگر ایلن پو کی بعض کہانیوں کی تحلیل نفسی کی اور بعض حیرت انگیز اور بے حد دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ بوناپارٹ کے اس طریق کار کو نفسی سوانحی مطالعے Psychobiographyical study کا نام دیا گیا ہے۔ انھوں نے ان پیکروں اور علامتوں کی نشاندہی کی جو ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں میں لاشعوری خوف کی زائدہ ہیں۔

نارمن ہالینڈ (Norman Holland) نے اپنے قاری اساس مطالعوں میں اس امر پر زور دیا کہ قاری یا نقاد کا مقصد اپنے لاشعوری فنطاسیوں کی تقلیب و ارتفاع ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ نقادوں کو اپنی تشویشات و تر ددات، مدافعتوں اور سیاسی سماجی تعصبات کا اعتراف کرنا چاہیے جن کی بنیاد پر ان کے رویے تشکیل پاتے ہیں اور جو متن کی قرأت اور قدر شناسی کے عمل کو بھی ایک خاص جہت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ

> ''اس انفرادی تشخص کے جوہر کی دریافت مشکل نہیں ہے جو سماج کے ساتھ مشروط ہے۔ متون کے مطالعے کے دوران رونما ہونے والے ردعمل کے تجزیے سے اس جوہر کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔''

نارمن براؤن Norman Brown نے (1959) Life Agains Death اور Love's Body (1966) میں ایک بالکل مختلف طریق کار کی بنیاد رکھی۔ وہ بنیادی طور پر فرائڈ سے بے حد متاثر تھا اور اسی کی کہیں وکالت کرتا رہا اور کہیں ان گنجائشوں Spots کو اپنی اس فکر سے بھرنے کی کوشش کرتا رہا جو فرائڈ سے کوری چھوٹ گئی تھیں یا جو نئے رویے قائم کرنے کی تحریک دیتی ہیں۔ براؤن نے فرائڈ کے علاوہ نطشے، امرسن اور ولہیم ریش Reich کے تصورات سے بھی روشنی اخذ کی۔ وہ شاعری کو ہیبت کے انسداد اور ارتفاع کو ڈرامہ بنانے کا فن قرار دیتا ہے۔ وہ فرائڈ کے اس تصور سے بھی متفق ہے اور اس کی ایک نئے زاویے سے توضیح کرتا ہے اور دلائل کا ایک انبار ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے کہ تمام بنی نوع انسانی ایک آفاقی نیوراسس میں مبتلا ہے اور تمام انسانی ادارے اور تہذیبیں جبلتوں کے محکوم ہیں نیز انسانی زندگی کا انحصار التباس اور خواہشات کے ارتفاع پر ہے۔ علاوہ اس کے جنسیت کو تناسلیا نے Genitalisation of sexuality اور سماجی کوڈز کے دباؤ کو بھی وہ جبری میکانکیت سے تعبیر کرتا ہے۔ فرائڈ اس صورتِ حال سے نکلنے کے لیے (1) جبلتِ بقا Eros اور (2) جبلتِ فنا Thanatos کے تصادم میں اس مسئلے کا حل دیکھتا ہے۔ براؤن نے (3) عیسائی غناسطیت Gnosticism (4) کبالا Cabala (5) تاؤازم بلیک اور سری روایتوں سے اپنے استدلال کو زیادہ معنی خیز بنایا اور ان کے حوالے سے بقول اس کے مذکورہ بالا دونوں میلانات (Eros اور Thanatos) کو یک جا

کر کے ذات اور ذاتِ دیگر کو ایک وحدت میں ضم کیا جاسکتا ہے۔ ایک بار جب یہ وحدت قائم ہو جاتی ہے تو اس جبر کا کوئی اثر انفراد پر نہیں ہوتا۔ براؤن کہتا ہے کہ ہر ادیب اس وحدت کے لیے کوشاں ہوتا ہے۔ براؤن نے داخلی سفر یا داخل کی تلاش کی سرّی روایت کو بنیاد بنا کر جو تصورات قائم کیے ہیں وہ اس کے دوسرے معاصر محلّلینِ نفس سے نہ صرف مختلف ہیں بلکہ فکر کی روایت کو ایک نئی بنیاد بھی فراہم کرتے ہیں۔

تحلیلِ نفسی کے اطلاق کی ان نئی کوششوں میں ترغیبات کا ایک نیا جہان آباد ہے جن کا تعلق پس ساختیات سے ہے۔ وہ نقاد جنھوں نے متنی تفہیم میں نئے طریقوں کو آزمانے کی پہل کی ان میں ژاک لاکاں، نارمن ہالینڈ، سوشانا فلمین، ڈیلیوز گواتری، نین ی چودورو شامل ہیں۔ ان نقادوں نے متنی تفہیم اور تجزیے کی حدود کو وسیع کیا، لاشعور کے عمل اور جبلتوں کے عمل ارتقاع کو نئے منہاج سے روشناس کرایا۔ تحلیلِ نفسی محض کردار یا مصنف کے ذہن کے تجزیے تک محدود نہیں رہی بلکہ ثقافتی نیوروسس، قومی آرزومندی Longing، جنسی کج روی، سماجی تناؤ اور اجتماعی دیوانگی یا ہیجانی کیفیت جیسے مسائل کو بھی بنیاد بنایا گیا جن کا تعلق محض فرد کی سائیکی سے نہیں ہے۔ ان نقادوں نے فرائڈ کی نفسیاتی اصطلاحات میں بھی غیر معمولی اضافہ کیا کیونکہ ان کی تفہیمات کے عمل میں استدلال کی نئی منطق کام کر رہی تھی۔ ان نقادوں نے تاویل سے بھی جہاں تہاں کام لیا ہے۔ تحلیلِ نفسی کی بنیاد پر تانیثی مطالعے بھی کیے گئے۔ ان سرچشموں کی تلاش کی گئی جہاں سے آرزوئیں/خواہشات جنم لیتی ہیں اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ ثقافتی اور سماجی مظہرات میں ان کے اثرات کی صورت کیا ہوتی ہے۔ اس طرح متنی لاشعور کا ایک نیا باب کھلا جس نے تحت المتن کے تصور کو راہ دی۔ اب متن محض وہ متن نہیں ہے جو ایک مظہر کے طور پر نمایاں ہے بلکہ اصل متن کی اسے محض ایک جھلک ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔

خلاصۂ کلام

بیسویں صدی میں جن دو عظیم مفکرین نے علمی دنیا میں انقلاب سا پیدا کر دیا، ان میں مارکس اور فرائڈ کے نام کئی لحاظ سے اہمیت کے حامل ہیں۔ مارکس نے انسان اور انسانیت کی

صدیوں پر محیط تاریخ کا معروضی طور پر مطالعہ کیا اور سماج میں اقتصادی عدم توازن کے اسباب سرمایہ اور نتیجہ اخذ کیا کہ کسی بھی سماج میں عوام کی اکثریت بدحال کیوں ہے۔ اس نے پایا کہ جاگیردار اور سرمایہ دار طبقوں کے استحصال کی روش ہی ان کی غربت اور پسماندگی کا سبب ہے۔ مارکس نے خارجی سطح پر سماجی اور اقتصادی عدم توازن کا تجزیہ کیا جب کہ فرائڈ نے انسان کے اندر جھانک کر دیکھا۔ فرائڈ کے مطمح نظر فرد کا جبلی نظام تھا، انسان جتنا باہر سے دکھائی دیتا ہے اس سے کہیں زیادہ وہ اپنے باطن میں ہوتا ہے۔ فرائڈ نے انسانی سائیکی (نفس) کے مسائل کا تجزیہ کیا۔ جنسی ناآسودگی کو بہت سے امراض اور گرہوں کے اسباب اس نے جنسی ناآسودگی میں تلاش کیے۔ لاشعور کے بارے میں اس نے بتایا کہ یہ ہماری عدم تکمیل خواہشات کی آماجگاہ ہے۔ ہم جن خواہشوں کو روزمرہ کی زندگی میں پورا نہیں کر سکتے، خوابوں میں آزادی کے ساتھ انھیں پورا کر لیتے ہیں کیونکہ خواب قانونی، تہذیبی اور اخلاقی پابندیوں سے آزاد ہوتے ہیں۔ فرائڈ کہتا ہے: تخلیقی فن کار استعارات و علامات کے پردے میں عدم تکمیل خواہشات کا اظہار کر کے تسکین حاصل کر لیتے ہیں کیونکہ استعاراتی اور علامتی اظہار میں ابہام ہوتا ہے اور ان کی تشریح میں تاویل کی کافی گنجائش ہوتی ہے اس لیے وہ اخلاقی قوانین کی گرفت سے باہر ہوتے ہیں۔ فرائڈ نے لاشعور کے علاوہ ID اور Libido کا تصور بھی دیا۔ اس کے بعد ینگ اور ایڈلر نے تحلیل نفسی کے عمل کو وسعت بخشی، ایڈلر نے انسانی گرہوں Complexes اور ینگ نے اجتماعی لاشعور Collective unconseious کے تصور کے ذریعے تحلیل نفسی کے دائرے کو وسعت بخشی۔

وہ ناقدین جنھوں نے فرائڈ، ایڈلر اور ینگ کے تصورات کا اطلاق ادب پر کیا ان میں اینڈ منڈ ولسن، ڈاکٹر ہنس ساشز، جی ولسن نائٹ، ارنسٹ جونس، میری بوناپارٹ، نارمن ہالینڈ، نارمن براؤن وغیرہ کی خاص اہمیت ہے۔ ان ناقدوں کے علاوہ تحلیل نفسی کے اطلاق کی اُن نئی کوششوں میں ترغیبات کا ایک نیا جہان آباد ہے، جن کا تعلق پس ساختیات سے ہے۔ وہ نقاد جنھوں نے متنی تفہیم Textual interpretation اور تجزیے کی حدود کو وسیع کیا، لاشعور کے عمل اور جبلتوں کے عمل اور ارتفاع کو نئے منہاج سے روشناس کرایا، اُن میں ژاک لاکاں، نارمن

ہالینڈ، سوشانا فلمین، ڈیلیوز گواتری، نین سی چودورو شامل ہیں۔ اس طرح متنی لاشعور کا ایک نیا باب کھلا، جس نے تحت المتن کے تصور کو راہ دی۔ اب متن محض وہ متن نہیں ہے جو ایک مظہر کے طور پر نمایاں ہے بلکہ اصل متن کی اسے محض ایک جھلک ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اب تحلیل نفسی محض کردار یا مصنف کے ذہن کے تجزیے تک محدود نہیں رہی بلکہ ثقافتی نیوروسس، قومی آرزومندی، جنسی کج روی اور اجتماعی دیوانگی یا ہیجانی کیفیت جیسے مسائل کو بھی بنیاد بنایا گیا ہے۔

O

تھیوری/ ادبی تھیوری: نئے ذہنی انقلاب کی مظہر

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ادبی تھیوری کے تعلق سے بحث ومباحث میں جو سرگرمی پیدا ہوئی وہ روز بہ روز شدت اختیار کرتی گئی جس نے ادبی مطالعات میں ایک انقلاب سا برپا کر دیا۔ ادبی نقادوں اور متعدد فلسفیوں نیز ماہرین لسانیات کا بیش تر وقت نظری مباحث کی نذر ہوتا رہا۔ یہ پہلی بار ہوا کہ ادبی تنقید، سماجی تھیوری، تحلیل نفسی، سیاسی تھیوری اور فلسفے کے مابین کی حدیں نہ صرف زبردست متاثر ہوئیں بلکہ ٹوٹ پھوٹ گئیں۔ ادبی مطالعات میں یہ ایک نئے نظامِ فن کی نمائندگی کا اعلامیہ تھا جسے خصوصاً Paradigm shift سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ نئی ادبی تھیوری نے بے حد تیزی اور بے دریغی اور شدت کے ساتھ اکادمیاتی ادبی روایت کو نشان زد و سوال زد ہی نہیں کیا بلکہ اس کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا۔ مغربی فلسفہ وفکر کی تمام بنیادوں اور نمائندگیوں کا از سرِ نو محاکمہ کیا جانے لگا۔ حقیقت اور دنیا کے بارے میں جو تصورات قائم تھے ان پر سب سے پہلے ساختیات نے ضرب لگائی جو بے حد کاری تھی، دوسری اسی سلسلے کی کڑی کے طور پر ردتشکیل/ پس ساختیات کا ورود ہوا جس نے ساختیات سے اخذ بھی کیا اور اسے چیلنج بھی کیا۔ آخری دہائی تک پہنچتے پہنچتے تھیوری دماغوں میں اپنے لیے ایک خاص جگہ بنا لیتی ہے۔ بالخصوص ادبی صحافت اور تعلیمی اداروں اور اکادمیوں میں اس پر بحث وتمحیص کے ایک نئے دور کا

آغاز ہو جاتا ہے۔تھیوری نے اب ایک انتہائی دلچسپ دانش ورانہ مسئلے کی صورت اختیار کر لی ہے۔
تنقیدی تھیوری میں جن تصورات سے بار بار سابقہ پڑتا ہے، ان میں بعض قطعاً نئے ہیں اور جن کا تعلق لسانیات یا فلسفیانہ میلانات سے ہے۔بعض شعبہ ہائے علوم کے نئے دانش ورانہ تناظر میں اس کی تحلیل بھی کی گئی۔ کچھ رد اور کچھ اضافہ کیا گیا۔خصوصاً تحلیل نفسی تنقید اور مارکسی تنقید کے روایتی ڈھانچے کے خلاف کئی سطحوں پر سوال قائم ہوئے۔تھیوری کے مباحث میں درج ذیل تحریکات، میلانات اور تصورات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

1- ساختیات و پس ساختیات (ردِ تشکیل) Structuralism and Poststructuralism/ Deconstruction
2- روسی ہیئت پسندی Russian Formalism
3- ساختیاتی مارکسیت، نو مارکسیت Structural Marxism and New Marxist Criticism
4- ہرمینیات/ ہرمینیاتی تفہیم Hermeneutics
5- ادبی سماجیات (سماجیاتی ڈسکورس) Sociology of Literature
6- قرأت اساس تھیوریز (فرانسیسی/ جرمنی/ امریکی) Reader-Oriented Theories
7- جنس وصنف اساس نظریات (تانیثیت، لیسبیزم، گے تنقید) Genderbased Theories
8- تاریخی نظریات (نو تاریخیت، تہذیبی مادیت) Historicism New Historicism, Cultural Materialism
9- تہذیبی شعریات/ تہذیبی مطالعات Cultural Studies/ Cultural Poetics
10- تحلیل نفسی تنقید Psychoanalytic Criticism
11- پس/نو آبادیاتی تنقید Post and Neo-Colonial Criticism
12- قوسیاتی تنقید Arehetypal Criticism
13- ماحولیاتی تنقید Ecocriticism
14- تکنیکیاتی تنقید Technocriticism

تھیوری صداقت کی مستقل قدر کے تصور کو سوال زد کرتی اور اسے غیر معین قرار دیتی ہے۔ ایسی کوئی چیز نہیں ہے جسے قابل وثوق اور معتبر صداقت کے طور پر نام دیا جائے۔ تمام دانش ورانہ تحقیقات بالآخر عارضی ہی ثابت ہوتی ہیں۔

ہر تھیوری کا کوئی نظری تناظر ضرور ہوتا ہے۔ اسے کلی طور پر گذشتہ تھیوریوں یا تصورات سے منقطع کر کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ تھیوری اگر مسترد بھی کرتی ہے تو جسے رد کرتی ہے اسی کو اپنے اگلے اقدامات کی بنیاد بھی بناتی ہے۔ تھیوری بھی مفروضات سے دامن بچا کر خود کو قائم نہیں کر سکتی۔ تھیوری نے زبان کے مسئلے کو بھی ایک نیا نقطۂ نظر فراہم کیا ہے کہ جو کچھ دیکھتے ہیں زبان کے ذریعے وہ پہلے ہی سے مشروط و معین ہوتا ہے۔

زبان کچھ منعکس کرتی ہے نہ ترسیل، وہ اپنی ایک دنیا جو اس دنیا کے متوازی ہے یا حقیقت بیز حقیقت Vertual reality تشکیل کرتی ہے۔ اسی لیے کسی بھی فنی شہ پارے کا مطالعہ مخالف قرأت کے طور پر کرنا پڑتا ہے جہاں وہ کچھ نہیں کہتا وہاں وہاں قاری کو بولنا پڑتا ہے۔ رد تشکیلی قرأت کا مقصد ہی وحدت شکنی ہوتا ہے کہ کسی بھی فن پارے میں بہ ظاہر دکھائی دینے والی وحدت بہ باطن کئی متناقض اور متبائن پہلوؤں کی حامل ہوتی ہے جن کے باعث متن مستحکم ہو پاتا ہے نہ مرکب۔ ایک قاری کی حیثیت سے ہم ایک مخالف محاذ پر ہوتے ہیں۔ متن سے الجھتے ہیں، جھگڑتے ہیں اور اس کی نام نہاد وحدت کو تہس نہس کرنے کے درپے ہوتے ہیں۔

اس طرح تمام حقیقت زبان ہی کی ساختہ و زائدہ ہوتی ہے۔ ہر چیز ایک لسانیاتی/متنی ساخت ہے۔ زبان حقیقت کو ریکارڈ نہیں کرتی، وہ اسے خلق کرتی اور تشکیل کرتی ہے۔ یہی کہہ سکتے ہیں کہ تمام کائنات ہی متنی ہے۔ مزید یہ کہ معنی، قاری اور مصنف کے اشتراک سے تشکیل پاتے ہیں یا رد تشکیل کے تحت حتمی طور پر کبھی ہم معنی یابی کا مرحلہ نہیں کر پاتے ہیں۔

متن کو پیرایۂ وجود بخشنے میں قاری کا رول سب سے اہم ہونے کے باوجود کوئی قرأت آخری ہوتی ہے نہ معنی حتمی ہوتے ہیں۔ وہ معین ہوتے ہیں نہ معتبر بلکہ ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں، ڈولتے رہتے ہیں۔ ان کی کئی جہتیں اور گرہیں ہوتی ہیں۔ کسی قرأت پر کوئی گرہ کھلتی ہے اور کسی پر کوئی اور جہت۔ اس طرح معنی ہمیشہ معرض امکان میں رہتے ہیں۔ ہر معنی میں دوسرے معنی کے

بیج چھپے ہوتے ہیں۔ زبان کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ ہمیشہ معنی کے جالوں میں الجھاتے اور پھنسائے رکھتی ہے۔ چنانچہ تمام متون لازماً خود نقیض ہوتے ہیں۔ ادبی متون آزاد لسانیاتی ساختیے ہیں جن کے مصنف پردۂ غیاب میں ہوتے ہیں جو بارتھ کے لفظوں میں مر چکے ہوتے ہیں۔ متن تو مصنف کے ہاتھ سے نکل کر آزاد ہو جاتا ہے، ایک ایسی آزاد ہستی جو ہمیشہ پکڑ سے باہر ہوتی ہے۔ قاری کی پکڑ میں جتنی آتی ہے بس وہی اس کا حصہ ہوتا ہے بلکہ یہ کہا جائے کہ قاری ہی اس کے انجماد کو توڑتا اور معنی نکالنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب کہ اصلاً ادب کا مطالعہ اس لیے نہیں کیا جانا چاہیے کہ وہ کوئی اطلاع فراہم کرنے والا شعبہ ہے۔ ادب سے جو کچھ ہمیں میسر آتا ہے وہ نہ تو سچ ہوتا ہے نہ جھوٹ بس فکشن ہوتا ہے جسے کسی جواز کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ادبی تشریح و توضیح بھی محض ایک بھرم ہے اور معنی لامحدود کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔ ادب کی زبان سائنس کی زبان کی طرح Cryptic مخصوص قسم کے امدادی اشارات پر مبنی نہیں ہوتی بلکہ Delphic یعنی اکتشافی اور اخفائی مگر حسی اور جذبہ انگیز ہوتی ہے۔ ایک ایسی زبان جسے ہم عمومی، نامانوس اور تخلیقی کہتے ہیں۔ ایذرا پاؤنڈ نے بھی یہی کہا تھا کہ عظیم ادب محض زبان ہوتا ہے، ایک ایسی زبان جو انتہائی ممکن حد تک معنی سے لبالب ہوتی ہے۔ دریدا کے نزدیک جو کچھ ہے متن کے اندر ہے باہر کچھ نہیں جبکہ بیکٹ Backett کا کہنا ہے There is nothing within the text (متن میں کچھ نہیں ہے)

پس ساختیات کے تحت میں متنیت Textualism، بغور قرأت Minute reading یا قرأت مخالف Anti-reading کو بحث کے مرکز کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت کا نقطۂ نظر دنیا کو محیط ہے۔ جو ایک تھیوری Theory، ایک صورتِ حال a Condition، ایک وژن a Vision، ایک ذہنی حالت a State of mind، ایک طرزِ زندگی a Way of life، ایک رویہ an Attitude، ایک تہذیب Culture ہے۔ دونوں وجودیاتی بے یقینی پر متفق ہیں اور ان روایتی نظریات و مفروضات کو نشان زد کرتے ہیں جن کا تعلق زبان، موضوعیت اور فن میں وحدت اور تنظیم سے ہے۔ دونوں رسومیات کو مسترد کرتے اور مجموعیت، خودکاری، اعلیٰ مرتبت سمجھی جانے والی تھیوریوں اور بیانیوں کو سوال زد کرتے ہیں۔ دونوں ہی اضافیت اور حقیقت کی

نفی کرتے ہیں اور اس تصور پر متفق ہیں کہ ہر چیز غیر حقیقی یعنی فکشن ہے۔ حقیقت پسندی، سیاسیات، تاریخ، سماجیات، نفسیات اور حتیٰ کہ سائنس بھی فکشن ہے۔ پس ساختیات کا میلان فلسفہ ولسان اساس ہے اور مابعد جدیدیت ایک وژن اور ایک طرز زندگی سے عبارت ہے۔

مابعدِ جدید اس عصری کلچر کی صورت حال کو نمایاں کرنے سے عبارت ہے جو نامتناسب اور پاپولر فن/ پاپولر کلچر کی اشکال کا ایک بے ڈول مرکب، نام نہاد مسلمات کی طرف سے بے پروائی برتنے اور حقیقت اور التباس کی حدود کو گڈمڈ کرنے کے عمل اور برقیاتی تکنیکیات پر روزمرہ کی زندگی اور معمولات کے انحصار، عالمی ترسیل وابلاغ کے وسیع تر جال اور گھر ہی میں دفتر کے رواج اور بے جوڑ قسم کے اشتہارات کے فروغ، گھر اور بازار کے مابین امتیازات کے رفع ہونے، تفریح، سیر وسیاحت اور خورد ونوش کی نئی عادات کی افزائش، انٹرنیٹ اور قرض کی سہولتوں سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے اور بے مصرف خریداری کی روش وہ صورتیں ہیں جس نے تمام طرح کے اعمال اور کارگزاریوں کی نوعیت ہی بدل دی ہے۔ مابعدِ جدید تھیوری کے جتنے گروہ، حلقے اور مکاتب ہیں ان میں بھی استحکام ہے نہ ان کا کوئی واضح تشخص۔ مابعد جدید Post modernity سماجی، اقتصادی اور سیاسی صورت حال سے متعلق ہے جبکہ مابعد جدیدیت Postmodernism ایک دانش ورانہ، فلسفیانہ اور نظری سرگرمیوں سے۔ جو اعلیٰ اور ادنیٰ یا عوامی کلچر کے تصور اور ان کسوٹیوں کو مسترد کرنے کا نام ہے جو چند مخصوص ہیئتوں، متون اور خیالات کو مسلمہ قرار دیتی ہیں۔ کیونکہ کوئی متن، اصول، کلیہ، نظریہ یا تصور دائمی ہے نہ آفاقی اور نہ ان میں استحکام ہے۔ اعلیٰ مرتبت بیانیوں اور بنیاد پرستی کے خلاف عارضیت، بے مرکزیت اور نفاق پر جس کی ترجیحات ہیں۔

مابعد جدیدیت نے ادب وفن میں اصناف اور رسومیات کے مابین امتیاز ہی کو مٹا دیا، حیرت انگیز، بھونچکا کرنے والے، توہماتی اور شور آگیں فکشن کی غیر معمولی مقبولیت نیز سنجیدہ فکشن میں بے جوڑ اور پرشور سنسنی خیز واقعات وصورت حال کی پیش کش، حقیقی تاریخ اور محض فکشن کے امتیاز کو سوال زد کرنے کا عمل، گڈمڈ ناول کے وہ تجربے قاری جن کی از سرنو کئی در و بست عطا کرتا ہے۔ خصوصاً سائبر متون میں اس نوعیت کی گنجائشیں زیادہ ہیں۔ یہی وہ ادبی، تہذیبی

اور سماجی صورت حال کا منظرنامہ ہے جس میں طاقت (پاور) ہی تمام سماجی سچائیوں، انداز ہائے نظر حتیٰ کہ حقیقت کے تصورات کو متعین کرتی ہے اور تمام طرح کی معلومات، علم، صداقتیں، تجربے، تفریحات اور لطف اندوزیاں فوری قدر و معنویت رکھتی ہیں۔

مابعد جدیدیت کے اس صورت حال کو بالخصوص جن مفکرین نے موضوع بحث بنایا ہے اور تصور سازی کی ہے ان میں ژاں فرانسوائی لیوتار Jean-Francois Lyotard، ژاں بادریلار Jean Baudrillard، اسٹوارٹ ہال Stuart hall، کریگ اوونس Crag Owens کے نام اہم ہیں۔

ایم۔ ایچ۔ ابرامس نے اپنی تصنیف The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition میں جمالیاتی تھیوریوں کے اژدہام کو ادبی تاریخ دانوں کے لیے ایک مسئلہ ضرور قرار دیا ہے، لیکن وہ ڈبلیو۔ بی پرال کی طرح تھیوریوں سے مایوس نہیں ہے۔ پرال تو روایتی جمالیات ہی کو مصنوعی سائنس اور فلسفہ سے تعبیر کرتا ہے جو نہ تو ادب کے شوقینوں کی تحسین شناسی میں کوئی مدد کرتی ہے اور نہ ہی تخلیقی فنکاروں کے حق ہی میں مفید مطلب ہے۔ ابرامس کے نزدیک ہر اچھی تھیوری کی اپنی کوئی معقول اساس ہوتی ہے۔ وہی اس کا جواز بھی ہوتا ہے۔ ابرامس ان تنقیدی تصورات کے مابین عدم توافق کو بے مصرف نہیں مانتا بلکہ پرال کے تصور کے برخلاف اس کا موقف ہے کہ تخلیقی فنکاروں کے اعمال کو ایک خاص شکل مہیا کرنے میں ان تصورات کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ ابرامس تو یہاں تک کہتا ہے کہ اگر ہمارے نقادانِ فن ایک دوسرے سے شدید قسم کا اختلاف نہیں رکھتے تو ہماری فن کارانہ وراثت بھی اتنی متنوع اور ثروت مند نہیں ہوتی (جتنی آج دکھائی دیتی ہے) یہاں اس امر کی اہمیت نہیں ہے کہ فن کی ان تھیوریوں کے مابین مماثلت اور باہمی توثیق و توسیع کے کتنے پہلو ہیں اور نوعیت کیا ہے۔ تاہم ابرامس اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ان تھیوریوں میں باہم اختلاف اور اشتراک والے امور کا سراغ لگانا ایک انتہائی دقت طلب کام ہے۔

ابرامس نے تھیوری کے لیے اس قسم کا تصور بیسویں صدی کے درمیانی عشرے میں قائم کیا تھا۔ جب نہ تو مارکسزم اور تحلیل نفسی اور نہ لسانیاتی مطالعات کے روایتی تصور کو چیلنج کا کوئی

خطر تھا نہ سامنا تھا۔ ساسیئر کے ساختیاتی تصور کا شائبہ تک بھی ابرامس کو نہیں ہوا تھا۔ کیوں کہ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز، ایف۔ آر۔ لیوس اور ولیم ایمپسن کے تصورات، عصری ادبی دانش پر محیط تھے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز ادبی مطالعے میں ردِ سیاقیت بعنوان عملی تنقید کا بنیاد گزار تھا، جو انگلستان میں 1930 سے 1970 تک نئی ذہنی سرگرمی کی سب سے نمایاں اور قوت گیر مثال تھی۔ جب کہ اسی دوران امریکہ میں چاروں اور نیو کرسٹزم، کی ہوا بندھی ہوئی تھی۔ دونوں ہی ادب میں صحیح تر محاکمے کے دعوے دار تھے۔ 1930 کے اردگرد ہی ایف۔ آر۔ لیوس نے تہذیبی بحران اور تہذیبی زوال کو خاص موضوع بناتے ہوئے اپنے محاکمات میں قدرے سخت رویہ اختیار کیا تھا، جسے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ Scrutiny (1932) نام کے جنرل کی اشاعتوں نے ایف۔ آر۔ لیوس کی اس مقبولیت کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔ ایلیٹ کے تصورات کلاسیک یا معروضی تلازمے یا غیر شخصیت یا نفاقِ ادراک کے تصور میں ادبیت اور ہیئت کی طرف اس کے ذہنی میلان کا سراغ لگانا اتنا مشکل نہیں ہے۔ ایف۔ آر لیوس، آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایمپسن تینوں ہی 1920 اور 1930 کے دوران کیمبرج سے متعلق تھے۔ ان نقادوں کو بمعہ ایلیٹ بالعموم برطانوی لبرل ہیومنسٹ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

لیوس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی وضع کردہ اصطلاحات میں تازہ کاری ضرور تھی، لیکن اس نے ان سے وابستہ تصورات کی خاطر خواہ وضاحت کی طرف کوئی توجہ نہیں کی تھی اور نہ ہی ان اصولوں کے تعین کی طرف دھیان دیا تھا جن پر اس نے اپنے محاکموں کی اساس رکھی تھی۔ لیوس کے متنی مطالعات میں تجزیوں سے عاری طول طویل اقتباسات کی بھرمار کے باعث ہم انھیں زیادہ سے زیادہ تشریحِ مطالب کا نام دے سکتے ہیں۔ علاوہ اس کے کلوز ریڈنگ پر اصرار کے باوجود اس کے تہذیبی اغراض اور اخلاق کی طرف رغبتیں اس کے اس خاص قصد کا تعین کرتی ہیں جس کی بنائے ترجیح زندگی آموزی اور بشری اقدار کی ترسیل و اشاعت پر ہے۔ لیکن لیوس کی انتقادی فرہنگ میں زندگی کے معنی محسوس تجربے Felt experience کے ہیں۔ اس کی نظر میں ادب کی گہری معنویت کا پیمانہ زندگی اور اسے برقرار رکھنے کی قوت میں اس کا ممد ہونا ہے۔ جانسن سے اس نے اخلاقیات اور آرنلڈ سے سماجی بینش اور تھیوری مخالف تنقیدی

طریق کار اخذ کیا تھا۔ رینے ویلک نے لیوس کے اسی تھیوری مخالف رویے کو Scrutiny میں اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا اور اسے تھیوری سازی کے محل اور ناگزیریت کا احساس دلانے کی ناکام کوشش بھی کی تھی۔ ویلک خود ایک سنجیدہ تھیوری ساز تھا، جو عملی تنقید کو محدود مطالعے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کی نظر میں تنقید نگار کے مطالعے کی کوئی نہ کوئی اساس لازماً ہونی چاہیے، جس کے حوالے سے وہ اپنے مفروضات کا باقاعدگی کے ساتھ دفاع کرسکتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو اسے لیوس اور دیگر لبرل ہیومنسٹ نقادوں کے یہاں کم سے کم نظر آتی ہے۔

یہاں ماڈرن لٹریری تھیوری (1989) کے مرتبین فلپ رائس اور پی۔ واگھ کے درج ذیل خیالات ہماری توجہ کے مستحق ہیں، جنھیں میں نے ان کی مختصر مگر جامع تمہید سے اخذ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

الف: ادبی مطالعات ہمیشہ تکثیری نظام ہائے نقد کے حامل ہیں۔

ب: ادبی تھیوری محض موجودہ ادوار کی عطا نہیں ہے بلکہ ادبی تنقید کی تاریخ میں مختلف صورتوں میں اس نے ظہور پایا ہے۔

ج: اس میں انقلابی تغیر کے آثار 1960 کے اردگرد رونما ہوئے جس کے بعد تھیوری سازی دانش کے ایک سراغ میں بدل گئی۔

د: کوئی ادبی تھیوری اگر نئی معلوم ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ادب کے تعلق سے کسی نئی تھیوری نے تشکیل پائی ہے بلکہ کیفیتی اور کمیتی سطح پر عصری ادب میں جس تفریق اور اختلاف کی جہت نے نمو پائی ہے، اسی میں تھیوری یا کسی نئی تھیوری کے اسباب بھی مضمر ہیں۔

ہ: روایتی تنقید کی وہ مختلف شکلیں جن کے تحت ادب کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ تھیوری سے آزاد کبھی نہیں رہیں اور نہ ہی انھیں خالص مدرسانہ مساعی کا نام ہی دیا جاسکتا ہے کیوں کہ تنقید کی تمام شکلیں (رجحان/ اسکول) تھیوری یا تھیوریوں کے ملغوبے پر ہی قائم ہوتی ہیں۔

فلپ رائس کا یہ خیال درست ہے کہ ہم جسے محض تنقید کا نام دیتے ہیں، اس کی اپنی کوئی نہ کوئی فکری اساس ضرور رہی ہے۔ بات بس اتنی ہے کہ نئے ادبی اور تہذیبی مطالعات نے

ایک نئے مکالمے کی راہ وا کی ہے اور بعض نتائج کی شکلیں بھی یقیناً کسی نہ کسی پہلو سے بدلی ہوئی ضرور ہیں۔ ان میں سے اکثر رجحانات پہلے بھی کارفرما رہے ہیں لیکن بعض ادبی اور غیرادبی بالخصوص عارضی نوعیت کی تحریکات کی انتہا پسندانہ اور بھڑکیلی وضع کے دباؤ یا اثر کے تحت انھیں پھولنے پھلنے کا موقع نہیں دستیاب ہوسکا۔ اشیا کی ماہیت اور اخلاقیات کی طرف نئی رغبتوں کے باعث ادبی مطالعات میں تھیوری کے لیے ازخود گنجائش نکل آئی۔ ساختیات، ردِ تشکیل، مارکسی ونو مارکسی تہذیبی مطالعہ یا انھیں کے زیرِ اثر واقع ہونے والی قاری اساس تنقید، نوتاریخیت، تحلیل نفسی، تانیثی اور صنف اساس Gender based مطالعات، پس کالونیل تھیوری، ماحولیاتی Ecocriticism اور تیکنو تنقید Technocriticism وغیرہ میں ضد، سبقت، تطبیق اور تقلیب کے پہلو نمایاں ہونے کے باوجود ادبی مطالعات کی اہمیت اور معنویت کو انھوں نے برقرار رکھنے کی سعی کی اور ان سے ہماری ادبی اور تہذیبی فہم نے بھی بڑی جلا پائی ہے۔ ادبی مطالعات میں جن فلسفیانہ، اصولی اور استدلالی ادراکات نے نمو پائی ہے ہم اسے تھیوری ہی کے ایک مثبت نتیجے کا نام دے سکتے ہیں۔ مغرب میں گزشتہ کم و بیش پچاس برس کی اکادمیاتی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ تھیوری مختلف اسالیب زندگی اور اسالیبِ فکر پر حاوی بھی ہے اور ان میں دخیل بھی۔ موجودہ تہذیبی تناظرات میں انھیں تھیوری کے ذریعے ہی بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔

تھیوری کو رولاں بارتھ، لاکاں اور فوکو کی موت سے اتنا بڑا دھکا نہیں پہنچا جتنا گزشتہ صدی کے آٹھویں دہے میں ڈی مان کی دوسری جنگِ عظیم کے دوران کی تحریروں کے منظرِ عام پر آنے اور ہیڈگر کے نازی پسند خیالات کے تجزیوں نیز بعض تھیوریوں میں اکتا دینے والی تکرار اور ان کی ادنیٰ نوعیت نے اس کی تدریجی ترقی کی رفتار پر قدغن کا کام کیا۔ خالص ادبی اور خاصے علمی پس منظر رکھنے والے نقادوں میں بھی تھیوری کی طرف بے اعتنائی برتنے کی ایک وجہ تھیوری کی فلسفیانہ شدت پسندی اور غیرادبی بلکہ بڑی حد تک منطقی اور پیچیدہ قسم کی اصطلاحات کی بھرمار بھی ہے۔

بعض نقادانِ ادب، جدیدیت کے جمالیاتی ماڈل میں جس قسم کا ارتکاز، جامعیت اور غیررسمی نوع کی تضبیط میں اعلیٰ قسم کی روایت کی روح کو جاری وساری دیکھتے ہیں۔ ان کے لیے مابعد جدیدیت محض انتشار، غیرمرکزیت بے تکے اور بے ڈھنگے پن کا نمونہ ہے، جس کی کوئی کل

سیدھی نہیں ہے۔ شاید اسی باعث ارنیسٹ گیلنر Ernest Gellner کو یہ ماننا پڑا کہ مابعد جدیدیت میں ان لوگوں کے لیے کچھ نہیں ہے۔ جو اس سے جذباتی طمانیت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے نزدیک مابعد جدیدیت حصول علم اور اخلاقی تعین کا ایک طرز وطریق ہے۔ اس سے ہم اس دوران بھی بہتر توقع وابستہ کر سکتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ تھیوری بھی کسی نہ کسی نظریے یا اصولی مسئلے کی مظہر ہوتی ہے۔ تھیوری ایک معنی میں کوئی نیا استدلال قائم کرتی یا کسی ایک یا بہت سے گزشتہ تصورات علم یا مفروضات و قیاسات کو مسترد کرنے کے بعد کسی نئی ترجیح یا توسیع سے عبارت ہوتی ہے۔ سائنس اور عمرانی علوم کے عمومی یا مجرد اصولوں کی ان تشریحات کو بھی تھیوری سے موسوم کیا جاتا ہے، جو تجربے سے مشتق ہوں یا اس طریق کار، منصوبے یا لائحہ عمل کو بھی تھیوری کے طور پر اخذ کرتے ہیں جنھیں تجربے اور تحقیق کی بنیاد پر تشکیل کیا جاتا ہے۔

تمام تھیوریوں کی پشت پر ایک نئی شعوریت کارفرما ہے۔ غالباً اسی بنا پر والٹر بین جمن نے تھیوری کو Forefield of knowledge سے یاد کیا ہے۔ کسی بھی ادبی یا غیر ادبی تھیوری یا بہت سی تھیوریوں کو رد یا قبول کرنے کا مسئلہ کم پیچیدہ نہیں ہے۔

کوئی بھی تھیوری یا تصور نقد ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم نہیں ہو جاتا۔ ہر تھیوری دوسری مقتدر یا رائج تھیوری کے استحکام کو متزلزل یا تہس نہس کرنے کی سعی ضروری کرتی ہے۔ موجودہ عہد میں تھیوریوں میں جو مقابلہ آرائی اور مسابقت کی صورت پائی جاتی ہے۔ اس میں بھی اقتدار کو ٹھیس پہنچانے کے رجحان کی کارفرمائی زیادہ محسوس کی جا سکتی ہے۔ اسی بنیاد پر ادب کے طالب علم کے لیے یہ طے کرنا کم مشکل ثابت نہیں ہوتا کہ وہ کس تھیوری پر اپنے اعتبار کی اساس رکھے اور کسے نظر انداز یا مسترد کرے۔ باوجود اس کے ہمیں یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ تھیوریوں یا نظریاتِ نقد کی کثرت ہی کے باعث ادبی تعبیرات و مفاہیم میں بھی غیر معمولی رنگارنگی اور وسعت پائی جاتی ہے۔ یہ کثرت ادب کے حق میں مفید مطلب اور امکان افزا ہے۔ استرداد وہیں واقع ہوتا ہے جہاں کسی نئے امکان کی توقع ہے۔ ہم ایک ایسی دنیا کی مخلوق ہیں جس میں کسی شے کو اثبات ہے نہ استقلال۔ ہر شے کی قدر مسلسل حالتِ تغیر میں ہے۔ جس کے بعد بالآخر فنا اور لازمی ہے۔ اسی

طرح ہر سائنسی، فلسفیانہ، اخلاقی اور ادبی تھیوری اور تصور کی صداقت کی اپنی ایک جزوی قدر ہے۔ مابعد جدید تھیوری اسی عدم تعین عدم استقلال اور عدم مرکزیت پر بنائے ترجیح رکھتی ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ نئے ذرائع ابلاغ عامہ کے برق رفتار فروغ نے ہماری ذہنی اور حیاتی زندگی کی کایا پلٹ کردی ہے۔ نئی تھیوریاں بیرونی ملکوں سے نکل کر ہمارے گھروں پر دستک دے رہی ہیں۔ بلکہ وہ دروازۂ خاص سے ہوتی ہوئیں ہمارے دیوان خانوں میں داخل ہوچکی ہیں۔ ہمارے علمی اداروں، ہماری یونیورسٹیوں، ہمارے نصابات، ہمارے عمومی مباحث، ہمارے مذاکروں اور سیمیناروں میں نئی رغبت کے طور پر ان کا خیر مقدم کیا گیا تھا۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ ہمارا ذہنی مسئلہ بن گئی ہیں۔ انھوں نے ہمارے پورے ذہنی افق پر اپنا تسلط جمالیا ہے، یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ موجودہ تعلیمی نظام، تعلیمی کاروبار اور تعلیمی بازار میں تھیوری کا سودا سب سے مہنگا ہے۔ تھیوری کے علم اور فہم کے بغیر ہمارا نقاد نرا یتیم و یسیر ہے۔ جس کے پاس تھیوری کا علم ہے وہ سب سے بڑا عام فاضل اور قد آور ہے جو تھیوری کے نام پر بڑی آسانی کے ساتھ دوسروں کو چونکا سکتا ہے، ڈرا سکتا ہے اور جہل کے شک اور غم میں مبتلا کرسکتا ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ ہم میں سے جو لوگ کسی تھیوری سے دلچسپی رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں ان کے لیے تھیوری کا جاننا ہمارے عہد کا ایک بڑا تقاضہ ہے۔ مثلاً ادب اور تہذیب کے پیچیدہ رشتے کی تفہیم و تحسین کے لیے تھیوری کی طرف ہی ہمیں رجوع کرنا پڑے گا۔ جیسے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تصورات کے دفاع ہی کے لیے نہیں بلکہ جنگ آزمائی کے لیے بھی نئی تھیوریوں ہی سے بعض ہتھیار مستعار لیے ہیں۔ لیکن ضد ہی میں ایک مہین سی راہ مفاہمت اور قبولیت کی طرف بھی جاتی ہے جس کا ثبوت شعرِ شعور انگیز کی تاویلات کے بین السطور سے پوری طرح عیاں ہے۔

نئی ادبی تھیوریوں کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ غیر ادبی ہیں۔ خالص ادبی تو ارسطو کی تھیوری بھی نہیں تھی اس میں بھی اخلاقی، نفسیاتی اور فلسفیانہ فہم برسرِ کار ہے۔ ادب شناسی کے لیے محض بدیعیات کا علم کافی نہیں ہے اور نہ محض مشرقی شعریات کئی جہتوں کو محیط تجزیوں کے ضمن میں کام آسکتی ہے۔ جس میں دوسرے علوم انسانیہ کا کم ہی سراغ ملتا ہے۔ مشرقی شعریات کی فلسفیانہ توضیحات و معیار بندی ہی نہیں ہوئی ہے۔ آج کی ادبی تھیوریاں دانش ورانہ سرگرمی

سے مملو ہیں۔ اسی لیے ہماری دانش ورانہ زندگی میں وہ ایک خاص مقام رکھتی ہیں۔ مغرب میں ان تھیوریوں نے مختلف شعبہ ہائے علوم سے جہاں بہت کچھ اخذ کیا ہے وہیں یہ تھیوریاں مختلف شعبہ ہائے علوم کے طریق کار پر اثرانداز بھی ہوئی ہیں اور ان میں یقیناً ادبی تنقید کے روایتی کردار کو الٹ پلٹ کرنے کی زبردستی صلاحیت بھی موجود ہے۔

جہاں ہم کسی نئی ادبی تھیوری کو اپنی ذہانت کا حصہ بناتے ہیں وہیں ان کے اطلاق میں گہری سوجھ بوجھ کی ضرورت ہے۔ تصورات کی توضیح اور ان کی فلسفیانہ معنویت اپنا ایک محل ضرور رکھتی ہے۔ باجود اس کے اگر ہم چیزوں کی تمیز کے اہل نہیں ہیں، ہمارا ذہن بلوغت کی اس منزل تک نہیں پہنچا ہے کہ امتیازات کو کوئی مناسب نام دے سکیں تو ہمارے سارے آلاتِ نقد بے مصرف اور قدر سنجانہ جستجوئیں بے مطلب ہیں۔ ہر تھیوری اپنے صحیح معنی میں ایک فلسفیانہ سرگرمی ہے۔ جب بھی فلسفیانہ سرگری ادبی تخلیق کو اپنا موضوع و معروض بناتی ہے تو وہ یک دم تنقید کے ذیل میں آجاتی ہے۔ اکثر تنقیدی تھیوریاں اور بعض ادبی و تنقیدی تصورات بھی اپنی اساس میں غیر ادبی Disciplines سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں کسی خاص انسانی مقصد تک رسائی اور اس کے حصول کی خاطر جستجو کا میلان ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ ان کے حوالے سے ہم فہم عامہ کے منطقے سے نکل کر ادراک کی اس دہلیز تک پہنچتے ہیں جو چیزوں کو ایک علیحدہ طور پر جاننے کی ترغیب دیتی ہے۔ ان کے حوالے سے ہمیں اندیشہ و امکان کے نئے کروں سے آگہی ہوتی ہے جو ہمیں اگلے اقدامات کے تعین اور کسی نتیجے تک پہنچنے کے ضمن میں بڑے مدومددگار ثابت ہوتے ہیں۔

گویا تھیوری نام ہے اصولوں کی بنیاد پر ایک مرتب نظامِ نقد کا جو آسمان سے نہیں اترتا اور نہ ہی وہ اوریجنل یا بے میل ہوتا ہے بلکہ ہم اسے بین الدانش ورانہ سرگرمیوں کے ایک ایسے مرکب synthesis سے تعبیر کرسکتے ہیں، جس کی تشکیل میں ایک سے زیادہ دعووں نے حصہ لیا ہے۔ اس طور پر بین المتونیت کی اس روایت ہی کی وہ توسیع کرتی ہے جو تخلیق ہی نہیں تنقید کے عمل کے دوران بھی اپنا اثر ضرور دکھاتی ہے۔ اس پورے عمل کو تاثر اساس کہنے کے بجائے ذہن، علم اور تہذیب کے خودکار جبر سے تعبیر کرنا چاہیے۔

1990 کے بعد تھیوری سازی نے غیر معمولی اور تیز رفتار فروغ پایا ہے۔ جیرلڈ گراف نے

اسے ایک دھماکے سے تعبیر کیا ہے۔ وہ اس صورتِ حال کو اصولی عدم اتفاق کا نتیجہ قرار دیتا ہے نیز یہ کہ تھیوری تہذیبی تضادوں اور علم کی نئی شکلوں ہی کی تشکیل کردہ ہے، جس نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد دانشورانہ تفتیش کے مقتدر طریقوں کو متزلزل کردیا ہے۔ اگر تھیوریوں کے مابین ضد اور نفاق یا ایک دوسرے کو مسترد کرنے کی صورت نہ ہو تو نام نہاد صداقت کی جستجوئیں، معرضِ خطر میں پڑ جائیں۔ تھیوری شبہات ساز بھی ہوتی ہے اور دافعِ شبہات بھی۔ جہاں توقع سازی کی کوئی نہ کوئی کلید اس کے پاس ہوتی ہے، وہیں بعض تھیوریوں کا موقف ہی توقع شکنی ہوتا ہے۔ وہ جواب ہی فراہم نہیں کرتیں، سوال بھی قایم کرتی ہیں اور کئی نئے مباحث کو بھی راہ دیتی ہیں۔ تھیوری ہمیں موجود کلیوں اور نتائج پر ازسرنو غور کرنے پر اکساتی ہے۔ وہ یہ بتاتی ہے کہ پہلے سے قائم کردہ مفروضات میں کتنا کچھ برمحل ہے اور کتنا کچھ حشو یا زائد ہے۔ ادب اور حیات و کائنات کی تفہیم میں وہ ہمارے کس حد تک کام آسکتی ہے؟ کیا وہ ایسا کوئی علم ہمیں فراہم کرنے کی توفیق رکھتی ہے جس سے ہم تاہنوز محروم تھے؟ گویا ادب سے ہمیں ایک نئے طور پر متعارف کرانے اور ہماری حسیت کو ایک نئی ترتیب دینے کی صلاحیت سے اگر وہ بہرہ ور نہیں ہے۔ اگر وہ پرانی آگاہیوں کو نشان زد نہیں کرتی یا انھیں چیلنج نہیں کرتی اور کسی نہ کسی سطح پر نئی آگہی سے ہمیں دوچار نہیں کراتی تو اس کا وجود اور عدم وجود دونوں برابر ہیں۔ وہ جھوٹ جو بالغ ہو چکے ہیں۔ جو گمراہیاں مضبوطی سے جڑ پکڑ چکی ہیں انھیں مزید پھیلنے پھولنے سے روکنا بھی اس کے مقصد میں شامل ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے تھیوری کی تشکیل کا عمل اگر جاری ہے تو اس کے دوسرے معنی یہ بھی ہیں کہ ادب کی فہم کے تقاضوں کا سلسلہ ابھی برقرار ہے۔ زندگی ہم سے ابھی کچھ اور توجہ کی طالب ہے۔ دنیا کو جاننے اور سمجھنے کے مطالبات ابھی کم نہیں ہوئے ہیں۔

جہاں تک تھیوری اور آئیڈیولوجی کے رشتے کا سوال ہے آئیڈیولوجی، نظامِ فکر کا نام ہے جو کسی تھیوری کا نظری حصہ یا نچوڑ ہوسکتا ہے۔ اسی طرح کسی آئیڈیولوجی یا بہت سی آئیڈیولوجیوں یا آئیڈیاز کی بنیاد پر کوئی ایک تھیوری بنائی جاسکتی ہے، بلکہ ہر تھیوری ایک سے زیادہ آئیڈیولوجی کے جوہروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ گویا تھیوری کی کوئی نظری یا نظریاتی اساس ضروری ہوتی ہے۔ آئیڈیولوجی کی تعریف اسی طرح مشکل ہے جس طرح ہم تہذیب کے تصور کی تخصیص میں ایک

بڑے مخمصے سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کے ایک منظم ڈھانچے کا نام ہے جسے عوام کا ایک خاص گروہ قائم کرتا ہے یا یہ کہ ایک خاص قسم کی پردہ پوشی، تحریف اور سوانگ یا بہروپ کا نام ہے، جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ کس طرح تہذیبی متون اور اعمال حقیقت کے مسخ شدہ پیکر مہیا کرتے ہیں۔

عمومی طور پر آئیڈیولوجی کہ معنی ایک جیسے اعتقاداد و اقدار کے مجموعے کے ہیں جیسے ہر سیاسی پارٹی یا کوئی مخصوص جماعت چند مخصوص اعتقادات، تصورات اور اقدار کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے۔ انھیں اعتقادات، تصورات اور اقدار کے مجموعے کا نام آئیڈیولوجی ہے جو سمت، ارادے اور لائحہ عمل کا تعین کرتی ہے۔ ہر سماجی، تنقیدی یا تہذیبی سائنس کسی نہ کسی خاص آئیڈیولوجی کی تھیوری ہی پر اپنے اساس رکھتی ہے۔

اٹھارویں صدی کے اواخر میں Destutt de Tracy ڈیسٹٹ دے ٹریسی جیسے فلسفی نے یہ اصطلاح واضح کی تھی۔ وہ اس سے حیاتیات کے ایک ذیلی ڈسپلن کے طور پر تصورات کی سائنس کی مراد لیتا تھا مگر ان تصورات کا تعلق تخیلی کے بجائے تجربی سائنس پر تھا۔ جب کہ خود ٹریسی کے نزدیک سماجی علم میں اس کے معنی سوسائٹی کے مادی، اقتصادی اور سیاسی اعمال اور ساختوں کے ہیں۔ مارکس کے ساتھ آئیڈیولوجی میں ایک اہم تنقیدی تصور کی شکل اختیار کرلی۔ مارکس کا آئیڈیولوجی کا تصور اس کے تاریخی و جدلیاتی مادیت کے تصور کو نتیج ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ کسی بھی سماج میں مقتدر طبقے کے تصورات ہی فیصل یا رائج تصورات کا حکم رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہماری سوجھ بوجھ اور دنیا کے تعلق سے ہمارے علم یا سماج علم کے تعین میں سیاسی اغراض بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ ہم اپنے معاشرے میں جن رویوں اور قدروں کو محیط و حاوی دیکھتے ہیں اور حیات و کائنات کو دیکھنے اور سمجھنے میں جنھیں ہم اپنا معاون خیال کرتے ہیں، اصلاً وہ مقتدر اور غالب طبقے کے حق میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مغلوب طبقہ ان رویوں کو انگیز کر کے راست یا ناراست، محسوس یا غیر محسوس طور پر غالب طبقے ہی کو فائدہ پہنچاتا ہے۔

حقائق کے توڑنے مروڑنے کا یہ عمل طاقت سے محروم لوگوں کے برخلاف طاقت مند لوگوں کے حق میں مفید ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ آئیڈیولوجی غالب طبقے کے تسلط کی حیثیت کو خود

ان سے چھپاتی ہے اور نہ ہی طاقت سے محروم لوگوں پر اپنے غلبے کو فاش ہونے دیتی ہے۔ اس طرح غالب طبقہ اپنے کو استحصال کرنے والا سمجھتا ہے نہ مغلوب طبقہ اپنے آپ کو استحصال کا شکار کہتا ہے۔ طبقات کے علاوہ بھی دوسرے اور بہت سے طاقت کے رشتوں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً تانیثی گروہ، پدرانہ آئیڈیولوجی پر یہ الزام عائد کرتا ہے کہ وہ سماج میں صنفی رشتوں کو مسخ کر کے پیش کرتا اور اپنے اطلاق کے عمل میں اخفا اور پردہ پوشی سے کام لیتا ہے۔ وہ اس لیے آئیڈیولوجیکل نہیں ہے کہ صنفی رشتوں کے بارے میں جھوٹ کہتا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ جزوی صداقت کو کلی صداقت کے طور پر پیش کرتا ہے۔

برسرآوردہ اور مقتدر طبقہ، چونکہ تمام ذرائع ابلاغ پر قابض ہوتا ہے اس لیے وہ بڑے کمال ہنرمندی کے ساتھ اپنے تصورات کو پوری سوسائٹی کے دماغوں میں سرایت کرنے اور مشتہر کرنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے مائل اور قائل کرانے کے دیگر ذرائع میں محکمۂ تعلیمات اور نصابات، مذہبی اور نیم مذہبی اداروں اور جماعتوں کی بھی خاص اہمیت ہے۔ عوام جس آئیڈیولوجی کو اپنے حق میں مفید اور ایک واحد ذریعہ نجات یا واحد امیدوں کا مرکز خیال کرتے ہیں دراصل زندگی فہمی اور دنیا فہمی یا اشیا فہمی کا ایک مسخ طرز ہوتا ہے لیکن باطل نہیں اور نہ ہی آئیڈیولوجی باطل شعور False consciousness کے مترادف ہے۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ آئیڈیولوجی ہمارے حقیقی مسائل کا ایک پرفریب حل ہے۔ آئیڈیولوجی پر غور کرتے ہوئے اس طریق عمل کو سمجھنے کی ضرورت ہے جس کے تحت آئیڈیولوجی حقیقی مسائل کے تعلق سے ہماری بھٹکا کر ایک الٹے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اسی بنیاد پر آئیڈیولوجی کی مارکسی تھیوری یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ آئیڈیولوجی نام ہے ایک مسخ شدہ شکل کا جو ہمیں حقیقی علم سے پرے رکھتی ہے۔

آلتھیوسے نے 1970 اور 1980 کے درمیان آئیڈیولوجی کا ایک نیا تصور فراہم کیا تھا۔ اس کے مطابق آئیڈیولوجی محض تصورات کا ڈھانچہ نہیں ہے بلکہ ایک مادّی بجا آوری کا عمل ہے۔ آئیڈیولوجی سے ہمیں روزمرہ زندگی میں مڈبھیڑ ہوتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے بارے میں بعض خاص تصورات سے نہیں۔ رولاں بارتھ ایک دوسرا ہی تصور پیش کرتا ہے وہ کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی بالخصوص اضافی اور تغیری مفاہیم کی سطح پر خود کو نافذ کرتی ہے۔ دوسرے اکثر ان

لاشعوری معانی کا نفاذ کرتی ہے، جن کی ترسیل متون اور اعمال کرتے ہیں یا جنھیں ترسیل کے لیے تشکیل دیا جاتا ہے۔ بہرطور آئیڈیولوجی کے سیاسی بُعد سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ طاقت اور سیاست کے رشتوں سے علیحدہ کر کے اس کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ اسٹوراٹ ہال کے لفظوں میں: جب کوئی آئیڈیولوجی کا نام لیتا ہے تو ایسا گمان ہوتا ہے جیسے کچھ چھوٹ رہا ہے۔ ہال نے جس چیز کے چھوٹنے کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اصلاً سیاست ہی ہے۔

موجودہ ادبی تھیوری کو سمجھنے کے لیے پہلے ہمیں ذرائع ترسیل و ابلاغ یا سماجی، لسانیاتی مطالعے کی راہ سے اس تک پہنچنا ہوگا۔ چونکہ ادبی تھیوری ideas پر اپنی بنیاد رکھتی ہے اس لیے وہ آئیڈیاز جن کی تشکیل ہی میں سیاسی و سماجی ترغیبات شامل ہیں۔ پہلے ان کی فہم ضروری ہے۔ رینے ویلک کو ایف آر لیوس اور اس کے دیگر معاصر سے یہی شکایت تھی کہ ان کے مطالعات میں مطالعۂ زبان کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی، نیز تاریخ کو بھی انھوں نے لائق التفات خیال نہیں کیا تھا اور نہ فلسفیانہ استفسارات ہی کے لیے کوئی مقام تھا۔ 1960 کے بعد جیسے ہی تھیوری سازی کی طرف توجہ دی گئی زبان، تاریخ اور فلسفیانہ فہم کے لیے بھی گنجائش نکل آئی۔ ایک اعتبار سے تھیوری سازی نے ادبی مطالعہ اور زبان، تاریخ اور فلسفیانہ فہم کے رشتے کو ازسرِ نو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ کولیکوسکی نے Modernity an Endless Traill میں تھیوری ہی نہیں تھیوریوں کی ناگزیریت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''وہ لوگ جنھیں باغبانی سے کد ہے انھیں باغبانی کی تھیوری پڑھنی چاہیے۔ بغیر تھیوری کے باغبانی کے معنی ایک ناقابلِ تعریف اور خالی خولی طرزِ زندگی کے ہیں۔ تھیوری کو سائنٹفک ہی نہیں قائل کرنے کی صلاحیت سے بھی بہرہ ور ہونا چاہیے۔ مختلف لوگوں کے لیے مختلف تھیوریاں لازمی ہیں اور ان کا قابلِ قبول اور سائنسی ہونا بھی اتنا ہی ضروری ہے۔ اس طرح ہمارے لیے بہ یک وقت کئی تھیوریاں یا کئی تھیوریوں کی تشکیل ناگزیر ہے۔''

O

ساختیات کا بنیاد گزار: فردِ ناں دی سوسیئر

Ferdinand de Saussure

اور دوسرے

افلاطون اور ارسطو سے موجودہ عہد تک ادب کی زبان، ادبی اصناف یا شعری ہیئتوں، اسالیب اور مجموعاً ان کے تاثر کی صلاحیتوں کو موضوعِ بحث بنانے کی روایت کا جو ایک سرگرم سلسلہ جاری ہے، اُس کی رَو اور رفتار کبھی یکساں نہیں رہی۔ لسانیات، تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات جیسے مختلف علوم اور دوسری زبانوں کے شعری قواعد یا یہ کہیے کہ شعریات نے ہمیشہ تنقید کے قائم کردہ کلیوں کو تہس نہس کیا، نئی ترجیحات کی نشو و نمو کی، نئی تکنیکوں، ادبی اور لسانی تجربوں حتیٰ کہ نئی اصناف اور ہیئتوں کی اختراع کے لیے ذہنی اور تخلیقی سطح پر آمادہ بھی کیا۔ ادبی تاریخ اور ادبی روایت کی ثروت مندی، تصورات کی نئی تنظیم اور ان کے مسلسل محاسبے، ان کی قطع و برید اور ترمیم و اضافے کے متوازی عمل میں مضمر ہے۔ ایک تصور دوسرے تصور کو بے دخل کرتا ہے تو اس کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ اس نے بہ وجوہ

اپنے معنی کھو دیے ہیں، زبان و ادب کے تقاضوں سے تطابق کی راہ میں خلل واقع ہو چکا ہے۔ نئے علوم اور زندگی کے نئے تجربات نے جس نئی حسیت کی تشکیل کی ہے اس کی ترغیبات کا خاکہ کچھ اور ہی طرح کی رنگ آمیزی کا تقاضہ کر رہا ہے۔ اس طرح فکر و محسوسات کے متداول سانچے ٹوٹتے رہتے ہیں اور نئے سانچے خلق ہوتے رہتے ہیں۔ جو ہمیشہ روایتی شعریات کے لیے ایک چیلنج کا حکم رکھتے اور بالآخر اس کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔

تنقید کی دنیا میں تھیوری سازی کا آغاز ارسطو سے ہوتا ہے۔ ارسطو نے اپنے تجزیے کو کسی بھی فن پارے یا کسی خاص صنف کی ساخت تک مرکوز رکھا اور اس کے مختلف اجزا اور ان کے ایک دوسرے سے ربط اور عمل آوری پر بحث کی۔ ارسطو خود تخلیق کار نہیں تھا لیکن تخلیق کی باریکیوں سے واقف تھا اور بالخصوص اس نے اس عمومی سوال کا جواب فراہم کرنے کی سعی کی تھی کہ کوئی صنف دوسرے صنف سے اگر مختلف ہے تو کیوں ہے اور وہ کون سے اجزا ہیں جو اسے ایک جمالیاتی واحدے میں ڈھال دیتے ہیں۔ 'ساختیاتی تنقید' ساختیاتی لسانیات کے صاف وصریح نمونے پر ادب کا تجزیہ کرتی ہے۔

فرڈناں دی سوسیئر بنیادی طور پر ماہر لسان تھا۔ سوئزرلینڈ میں پیدا ہوا۔ جرمنی اور فرانس میں اعلیٰ تعلیم پائی۔ بعد ازاں اس کے آبائی وطن جنیوا کی یونیورسٹی نے اس کی خدمات حاصل کر لیں، جہاں وہ 1907 سے 1911 تک زبان کی تعلیم دیتا رہا اور باقی ماندہ زندگی بھی وہیں گزار دی۔ زبان اور اس کے معنی کے عمل اور دنیا اور حقیقت کے بارے میں اس نے روایتی تصورات کو یکسر مسترد کر کے ایک نئے انقلابی تصور کی بنیاد رکھی جس کے باعث اسے جدید لسانیات کا بابا آدم کہا جاتا ہے۔ علومِ انسانیہ کے ایک طریق کار/ ضابطہ عمل کے طور پر 'ساختیات' کو فروغ دینے میں اسے مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ ادبی تھیوری کی تشکیل نو اور تاسیس نو کے ضمن

میں بھی اس کی خدمات غیر معمولی حیثیت رکھتی ہیں۔ باوجود اس کے سوسیئر کا ایک نزاعی کردار بھی رہا ہے۔ اس کی کتاب Course in General Linguistics زبان کی تھیوری کے حوالے سے ایک ایسا بنیادی کام ہے جس نے اسی طرح عموی سوجھ بوجھ یا اتفاق رائے پر مبنی مسلمات پر خطِ تنسیخ کھینچنے کا کام کیا۔ جس طرح مارکس اور فرائڈ نے روایتی نظامِ فکر و خیال کو الٹ پلٹ دیا تھا۔ مارکس اور فرائڈ کو اپنی دریافتوں کو مرتب و مدوّن کرنے اور انھیں وسعت دینے یا جلا کاری کرنے کے مواقع بھی خوب ملے۔ سوسیئر کو یہ مہلت ہی نہیں ملی۔ اس کی مذکورہ تصنیف دراصل اس کے کلاس لیکچرز کا مجموعہ ہے جنھیں اس کی وفات (1913) کے بعد بعض طلبا نے یکجا کیا اور بعدازاں اس کے ہم کار رفقا نے اسے شائع کر دیا۔ مارکس نے اقتصادی اور سماجی روابط کی ایک نئی دستاویز مہیا کی تھی۔ فرائڈ نے لاشعور کو دریافت کر کے انسانی ذہن کو ایک نئی تعبیر سے مربوط کیا تھا اور سوسیئر نے نظامِ لسان کا یہ تصور قائم کر کے اُس مقبولِ عام حتمی تصور کی جڑوں پر ضرب کاری لگائی تھی کہ انسان معنی کا مرکز، ذریعہ اور سرچشمہ نہیں ہے۔ روئے ہیرس Roy Harris جو سوسیئر کے ان لیکچرز کا مترجم و مدوّن ہے اس کا کہنا ہے کہ بلاشبہ نشاۃ الثانیہ سے لے کر آج تک جتنے بھی انسانی ثقافتی کارگزاریوں سے متعلق مطالعات پر مبنی کارہائے نمایاں انجام دیے گئے ہیں ان میں سے یہ ایک ہے۔

ساختیات Structuralism کی اصطلاح، ساخت یعنی Structure سے مشتق ہے۔ ساخت کا تصور محض ساختیاتی تھیوری ہی تک محدود نہیں ہے، بعض نقادانِ فن آج بھی ہیئت Form اور ساخت کو ایک ہی معنی میں اخذ کرتے یا استعمال کرتے ہیں۔ ادبی اور تنقیدی مباحث میں یہ اصطلاح بالعموم بڑے ڈھیلے ڈھالے طریقے سے مستعمل ہے۔ جیسے کسی ناول میں اس کے پلاٹ اور اسٹرکچر کو ایک ہی معنی میں اخذ کیا جاتا ہے۔ پلاٹ کا تصور بیانیہ میں کہانی Story کی

تنظیم Arrangement سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ اسٹرکچر اس کی کلی جمالیاتی تنظیم کا حوالہ ہے۔ساختیات کے نزدیک 'ساخت اصول وضوابط کا وہ مجموعہ ہے جو کسی نظام کے بیوہار Behaviour of the system کو اپنے تابع رکھتا ہے"۔ (انتھنی ولڈن) ساخت کے یہ ضابطے، تبادل پذیر Interchangeable ترکیبی عناصر اور اجزا کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔

ساخت کی اصطلاح ادب اور لسانیات کے علاوہ دوسرے سماجی علوم میں بھی مستعمل ہے۔اس کے مروجہ معنی ہیئت اور ڈھانچے سے اس کا مفہوم قطعاً مختلف ہے۔اس کی قریب ترین متبادل اصطلاح نظام یا نظم ہے۔ زندگی کا ہر شعبہ اور ہر شے رشتوں کے نظام کے ساتھ مشروط ہے۔ رشتوں کا یہ نظام ہی ساخت کہلاتا ہے۔ گویا اشیا کو دوسری اشیا سے الگ کر کے نہیں سمجھا جاسکتا بلکہ انہیں ایک بڑے یعنی Larger ساخت کے سیاق میں دیکھا جانا چاہیے جن کا وہ جز ہیں۔اسی تصور نے ساختیات کی اصطلاح کو جنم دیا۔

ناصر عباس نیر نے ساخت کے مستعمل اور نئے اصطلاحی تصور پر نہایت عمدہ بحث کی ہے۔ان کا کہنا ہے کہ "ساختیات نے آرکیٹکچرل اور نامیاتی ساخت (جن پر ساخت کے عام فہم مفہوم کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں) سے تو کوئی غرض نہیں رکھتی مگر ریاضیاتی ساخت کو کسی حد تک اپنا ہم نوا پایا ہے۔ 'کسی حد تک' اس لیے کہ انیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں میں 'ریاضیاتی ساختوں' کو ہی دریافت کرنے کی روش تھی اور یہ ساختیں مختلف سماجی وظائف اور اجتماعی انسانی ضرورتوں کے درمیان مماثلتی رشتے دریافت کرنے سے عبارت تھیں، یعنی یہ یکسانیت اور مماثلت کی بنیاد پر قائم ہوتی تھیں، جب کہ ساختیات فرق کو زیادہ اہمیت دیتی ہے اور مختلف ومتنوع انسانی اعمال کے اندر ایک بنیادی ساخت کو تلاش کرتی ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔ انیسویں صدی کی 'ساختیات' (جسے بعض نے Placeo-Structuralism کہا ہے) کا تعلق سماجی ساخت سے ہے، جب کہ بیسویں صدی کی ساختیات کلچر سے متعلق ہے۔"

(تنقید کی جمالیات، جلد6، ص101-102)

سوسئیر زبان کے مطالعے کے لیے اس طریق کار کو غیر سائنسی اور تاریخی ارتقا پر مبنی Diachronic کہتا ہے جس کے تحت زبان کا مطالعہ تاریخی اور تقابلی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

اس طرح کے مطالعے محض زبانوں کی گروہ بندی کے تعین یا زبانوں کے درمیان رشتوں اور معنیات کی سطح پر تبدیلیوں اور ارتقا تک محدود ہوا کرتے تھے۔ وہ اس لسانی مطالعے کو سائنسی قرار دیتا ہے جس کے تحت زبان کو یک زمانی Synchronic نظام کے طور پر اخذ کیا جائے جس کے تمام عناصر اور اصول متوارد طور پر زبان کو ادا کرنے والے کو مہیا ہیں۔ سوسیئر نے زبان کے مختلف عناصر کے درمیان جو رسمی روابط موجود ہیں ان کی طرف توجہ دلائی اور حال موجود میں استعمال میں آنے والی زبان کے تفاعلات اور تماثلات کو مرکز نظر رکھا۔ اس مطالعے کے طریق کو وہ یک زمانی Synchronic سے موسوم کرتا ہے۔ ساختیات، زبان کے مطالعے میں سوسیئر کے تصور ہی پر بنائے ترجیح رکھتی ہے۔

سوسیئر نشان Sign کو دال Signifier (لفظی پیکر) اور مدلول Signified (ذہنی تصور) پر مشتمل بتاتا ہے مثلاً لفظ ایک دال ہے جو چند مخصوص حروف یا آوازوں کا مجموعہ ہے اور مدلول، جس سے لفظ کا تصور وابستہ ہے یعنی کوئی لفظ سننے پر ہمارا ذہن فوراً اس کے معنی کی طرف منعطف ہو جاتا ہے۔ یہ نہیں ہوتا کہ دیوار کا لفظ دیکھ یا سن کر ہمارے ذہنوں میں سڑک کا تصور خلق ہو جائے کیونکہ لفظ و معنی یا لفظ و تصور کا رشتہ منطقی نہیں بلکہ من مانا ہے۔ ہمارے تہذیبی منطقے میں جس زبان نے فروغ پایا ہے جو ہماری مستعمل زبان ہے اس کے نظام معنی ہمارے ذہنوں میں متعین ہو جاتے ہیں۔ میز کا لفظ دیکھ کر یا سن کر جس طرح ہمارے ذہن میں میز کا ایک عمومی تصور پیدا ہوتا ہے وہ اس شخص کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکتا جو ہماری زبان سے ناواقف ہے۔ سوسیئر نام اور شئے کے درمیان امتیاز کو حوالہ نہیں بنا رہا ہے بلکہ اس کا اشارہ لفظی پیکر اور اس کے تصور کے مابین افتراق کی طرف ہے۔ رائے ہیرس نے سوسیئر کی اصطلاح Signifier کا ترجمہ سگنی فائر نہیں کیا بلکہ اشارہ Signal کیا ہے۔ وہ Signified کا ترجمہ سگنی فائڈ کے بجائے Significant (مشار یا مشاراً الیہ) سے کرتا ہے۔ سوسیئر دونوں کے رشتے کو اس معنی میں من مانا کہتا ہے کہ ہم نے ایک رسم کے طور پر لفظ و معنی کے موجود رشتے کو قبول کر لیا ہے جسے آپس میں ترسیل و ابلاغ کے لیے استعمال کرتے ہیں ورنہ لفظ اور شے یا میز اور اس کے ذہنی تصور کے بیچ کوئی لازمی اور وجودی تعلق نہیں ہے۔ ہم اپنی زبان کے نظام سے اس قدر مانوس اور عادی

ہو چکے ہوتے ہیں کہ وہ فطری معلوم ہوتا ہے جب کہ سوسئیر کے مطابق ہماری دنیا دراصل ہماری زبان کی ساختہ ہے اور اشیا کا نہ تو متعین جوہر ہے نہ مرکز جسے قبل از وجود لسانیاتی نمائندگی کا حامل کہا جا سکے۔

مطلب یہ کہ وہ معنی جن سے ہم لفظوں کو منسوب کرتے ہیں، وہ جوہر کی طرح لفظ میں موجود نہیں ہوتے بلکہ وہ لفظ سے باہر ہوتے ہیں۔ معنی کے خول کے طور پر لفظ واقع نہیں ہوتا اور نہ معنی کسی فطری اصول یا منطق کے تحت واقع ہوتے ہیں بلکہ بے اصولے اور من مانے طور پر خلق ہوتے ہیں۔ ہم انہیں دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک خاص ترتیب کے طور پر واقع ہونے پر اور رسومیات Conventons کی بنا پر موجود اور مخصوص معنی کے ساتھ نتھی کر دیتے ہیں۔ لفظ ایسا کوئی جوہر یا خاصہ نہیں رکھتا کہ وہ معنی کی طرف ہمارے ذہن کو فطری طور پر منعطف کر دے سوائے ان الفاظ کے جو کسی عمل یا چیز کی آواز کی بنیاد پر گھڑ لیے جاتے ہیں۔ اس معنی میں یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کسی دوسرے پر مبنی ہوتی ہے یا وہ کسی کا انعکاس کرتی ہے یعنی وہ دنیا یا تجربے کے عکس کا نام ہے۔ زبان اپنے آپ میں ایک نظام ہے۔ وہ صرف اپنے آپ کو پیش کرتی ہے کیونکہ تمام الفاظ دوسرے الفاظ کی پیش روی کرتے ہیں۔ لفظوں کے ایک جھرمٹ اور ترتیب ہی میں لفظ کوئی معنی مہیا کرتا ہے لیکن اصلاً وہ معنی بھی من مانا ہی ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید کے نزدیک ایک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہیئتی بنیادوں پر نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غایر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جز Part ہوتا ہے۔ ہر متن بیک وقت کئی متنوں کا زائد ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضا کرتا ہے۔ وہ صنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر نظام روایت اس کل Total کی طرف اشارہ کرتا ہے جنھیں وسیع تر سیاقات Larger contexts کا نام دیا جاتا ہے۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار

برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے جس کا رخ خصوصی Particular سے عمومی General کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔

خصوصاً فرانسیسی ماہر بشریات Anthropologist کلاڈ لیوی اسٹراس Claude Levi-Straus نے عمرانیاتی اساطیری تھیوری کی تشکیل میں ساختیات ہی سے روشنی اخذ کی اور مزید اطلاق کی راہیں وا کیں۔ اسٹراس کا کہنا ہے کہ اساطیر کی تفہیم و تجزیے کے ضمن میں ساختیاتی طریق کار ہی سب سے مناسب اور مفید مطلب ہے۔ انفرادی اسطور سوسیئر کے پیرول کی نمائندگی کرتا ہے لیکن محض انفرادی اسطور کی تفہیم کوئی معنی نہیں رکھتی جب تک پورے اساطیری سلسلہ نظام کے رشتوں کے تناظر میں ان کا تجزیہ نہ کیا جائے کیونکہ اسطور کی اس پوری گردش یا اسطور کا مکمل نظامِ مراتب ایک ایسا سلسلہ ہے جو کُل Total یا Large کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے مقابلے میں ایک اسطوری قصہ محض اس کے ایک جز کے مماثل ہے۔ اس عمل کو اسٹراس سوسیئر کے لفظوں میں لانگ کہتا ہے کہ زبان لفظوں پر قائم ہے۔ سوسیئر زبانی نشان کے طور پر لفظ کا تجزیہ کرتا ہے جس کے دو اطراف ہوتے ہیں۔ ایک سامعی پیکر یا صوتی تماثل اور ایک اس کا تصور یا معنی۔ نشان معنی کی بنیادی اکائی ہے۔

وسیع ساخت یا سیاق Context کا ایک مفہوم تو یہی ہے کہ جز بمقابلے کل کے ادنیٰ ہوتا ہے۔ یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اس نوع کے فن پاروں یا ان کے متون یا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔ اس صورت میں واحد فن پارے کی تفہیم بغیر اس کے وسیع تر سیاق کے مکمل نہیں ہوتی۔ وسیع ساخت یا سیاق کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ایک ہی ادیب کی کسی تصنیف کا مطالعہ اس کی دوسری تخلیقات و تصانیف کے وسیع سیاق میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ صنفی رسومیات Genre conventions اس کے وسیع سیاق ہی کا ایک حصہ ہوتی ہیں۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا کا شمار اردو ناول کی تاریخ اور ناول کی فنی و تکنیکی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نقاد یہ دیکھے گا کہ مجموعاً ادبی روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ کہاں کہاں اور کس کس طور پر اس

نے انحراف کیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ روایت جو تلمیحاتی حکایات سے لے کر مذہبی اور داستانی قصص تک پھیلی ہوئی ہے، اس وسیع رقبہ میں آگ کا دریا، کس قدر تضاد یا تطبیق کی نشاندہی کرتا ہے نیز خود قرۃ العین کے دوسرے فنی کارناموں کے سیاق وسباق میں اس کی کہانی اور پلاٹ یا بیانیہ تنظیم کی کیا نوعیت ہے۔ ساختیاتی نقادان بنیادی جوڑوں کے مجموعے set کی شناخت کرتا ہے جو فن پارے کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں جیسے مرد/عورت، ظالم/مظلوم، سیاہ/سفید، موت/زندگی وغیرہ جوڑوں کے یہ مجموعے، نشانیاتی نظام کا حصہ ہوتے ہیں اور جو تہذیبی معنی کے ساتھ مشروط ہیں۔ ساختیاتی تنقید کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی A meaning ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومیات اور رموز Codes کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام ورموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کہ تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

نظام یا زبان کی ساخت اور وہ رسومیات جو تکلم (Speech) کو تابع رکھتی ہیں۔ سوسیئر انھیں لانگ Langue سے موسوم کرتا ہے اور سماجی سیاق وسباق میں موجود گفتار و اظہار کو پیرول Parole کہتا ہے لیکن گفتار و اظہار کی فہم کی تہہ میں کارفرما نظام یعنی پیرول سے واقف ہونا ضروری ہے گویا لانگ زبان کا نظام ہے یعنی وہ نظام جو اصول، کوڈز، رسومیات کی تشکیل کرتا ہے جب کہ پیرول حقیقی تکلم کا حوالہ ہے جو لانگ کی بنیاد پر ہی قائم ہوتا ہے۔ گفتار و اظہار کے اسالیب بھی کثیر اور متنوع ہیں جنھیں کوئی ماہر لسان گرفت میں نہیں لاسکتا۔ ماہر لسان صرف اس نظام میں کارفرما اور پنہاں رسومیات کے مجموعے کا مطالعہ کرسکتا ہے جن کی بنیاد پر وہ واقع ہوئے ہیں۔ اسی بنا پر سوسیئر کا کہنا ہے کہ لسانیاتی مطالعے کا مناسب معروض لانگ ہے یعنی وہ نظام جو تکلم کے عمل کو ممکن بناتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے لانگ اور پیرول کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کا فرق سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا کلیدی نکتہ ہے اور اس کے نتائج دوررس ہیں:

''گویا Langue سے کم وبیش وہ تصور مراد ہے جس کو عرف عام میں 'لسان'

کہتے ہیں، یعنی لسانی قواعد وضوابط و روایات کا وہ جامع ذہنی تصور جس کی رو سے ہم کسی لسانی سماج میں ترسیل وابلاغ کا کام لیتے ہیں، جبکہ Parole روزمرہ کا 'تکلم' ہے، یعنی زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے۔ گویا Langue ایک جامع تجریدی تصور ہے، ایک کلی ذہنی نظام جو کوئی بھی زبان رکھتی ہے، یعنی زبان کا جامع تجریدی وجود، اور Parole اس کا محض وہ حصہ ہے جو کوئی فرد کسی وقت تکلم کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔''

(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوپی چند نارنگ، ص 62)

سوسیئر لفظوں کے معنی کو نسبتی Relational اس لیے کہتا ہے کہ کسی جملے/ کلمے میں لفظ دوسرے لفظوں سے مل کر معنی قائم کرتا ہے۔ مثلاً اس جملے 'زید نے بکر کا قتل کردیا' میں صرف 'قتل' یا زید یا علامتِ فعل نے یا قتل کردیا جیسے لفظوں کی علاحدہ علاحدہ اکائیوں سے کوئی معنی برآمد نہیں ہوتے۔ نحوی ترتیب اگر بدل بھی دی جائے جیسے کہ روزمرہ گفتگو میں نحوی ساختیں ٹوٹتی پھوٹتی رہتی ہیں تب بھی لفظ اپنے اگلے لفظ اور اگلا لفظ اس کے اگلے لفظ سے مل کر معنی فراہم کرے گا جیسے 'بکر کا قتل زید نے کردیا' گویا لفظ ایک زنجیر کی طرح دوسرے لفظوں سے مل کر بامعنی تصور خلق کرتے ہیں جسے سوسیئر نے عمودی زنجیر Paradigmatic chain کا نام دیا ہے۔ اس طرح عمودی کے تحت اکائیوں کی سیڑھی کی طرح کھڑی Vertical ترتیب ہوتی ہے۔ یہ اکائیاں آوازیں، حروفِ تہجی، الفاظ، جملے وغیرہ بھی ہوسکتے ہیں۔ سوسیئر نے آوازوں، حروفِ تہجی، الفاظ، جملوں وغیرہ کی اکائیوں کی زنجیر کو افقی ترتیب یعنی Syntagmatic سے تعبیر کیا ہے۔ گویا تمام عملی قماشات ان دو رشتوں کے مظہر ہوتے ہیں۔ مثلاً 'کسی ہوٹل کا مینو کارڈ مختلف سوپ یعنی سلونی (شوربے) کی اطلاع فراہم کرتا ہے جو عمودی انتخاب Paradigmatic choice کا مظہر ہے جب باقاعدہ کھانے سے قبل سوپ کو ہم ترجیح دیتے ہیں تو یہ افقی انتخاب کہلائے گا یعنی Syntagmatic choice۔' علاوہ اس کے تمام لسانیاتی رشتے جوڑے دار Binary ہوتے ہیں۔ آواز کی سطح پر جیسے بیان/ سوال یا کسی جملے میں الفاظ کی ترتیب جس سے

ان کے باہمی ربط اور معنی کی سطح کا پتہ چلتا ہے جیسے Logical/Non-logical وغیرہ۔

کلیم الرحمٰن نے ادب اور ساختیاتی رشتے پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ادب کو ساختیت کے نقطۂ نظر سے پرکھنے کا مطلب یہ ہے کہ چونکہ ادب زبان کی پیداوار ہے تو ناولوں، نظموں اور ڈراموں کی بھی وہی ساخت ہوگی یا ہونی چاہیے جو زبان کی ہے اور چونکہ زبان میں معنی اختلافی رشتوں سے پیدا ہوتے ہیں اس لیے جو چیزیں ادب کے زمرے میں آتی ہیں ان میں بھی معنی اختلافی رشتوں کے ذریعہ ڈھونڈھنا چاہئیں۔ بہ الفاظ دیگر کسی بھی ادبی تخلیق کو سمجھنے کے لیے ہمیں ان Terms کو ڈھونڈھنا پڑے گا جہاں اختلافی رشتے نظر آنے لگتے ہیں اور ان سے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ اختلافی رشتے سطح پر کبھی نہیں ملیں گے بلکہ جس طرح زبان میں یہ رشتے صوتیے کی سطح پر ملتے ہیں جو زبان کی سب سے نچلی سطح ہے اسی طرح تخلیقی ادب میں بھی یہ رشتے تخلیق کی سب سے نچلی سطح پر ملنے چاہئیں۔ (تنقید کی جمالیات، جلد 6، ص 32-131)

ساختیاتی شعریات ادب کو زبان کے آئیڈیاز (تصورات) کے ساتھ ملحق کر کے دیکھتی ہے۔ اس کے مطالعے کا مرکز اس معمول سے انحراف پر مبنی ہے جس کے تحت بیرونی دنیا اور زبان کے استعمال کرنے والوں کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ سوسیئر کا کہنا ہے کہ زبان ایک دوسرے سے مربوط اکائیوں کا نظام ہے اور اکائیوں کی قدر کا تعین ایک خاص دور اور ایک خاص صورتِ حال سے وابستہ ہوتا ہے۔ نشان از خود کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ نظام میں دوسرے نشانات سے رشتوں کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کا انحصار نظام اور نظام میں واقع تضادات و افتراقات پر ہوتا ہے۔ یہی وہ بنیادی تصورات ہیں جن پر فرانسیسی ہیئت پسندی French Formalism نے اپنی بنیاد رکھی۔

ساختیات اس معنی میں ایک سائنس ہے کہ وہ نشانات کی دنیا کی ایک نظام کے طور پر نہایت تفصیل اور ہمہ گیر پہلوؤں کے تجزیے پر اساس رکھتی ہے جس کی عمارت زبان کی تھیوری پر قائم ہے۔ ساختیات اس نظام کا تجزیہ کرتی اور اسے دریافت کرتی ہے۔ ساختیات انفرادی کارناموں میں عمومی اصولوں کی تلاش سے عبارت ہے اور ہر متن کو تاریخی اور سماجی سیاق سے انحراف کی بنیاد پر ادب کے نظام کے فاعل کے طور پر گردانتی ہے۔ ادب کے تجزیے کی یہ ایک

ایسی تھیوری ہے جو خود ایک علم Epistemology کی حیثیت رکھتی ہے، جس کا مقصد ادب اور متن کے وجود کی وضع اور اس کے دستور کی فہم عطا کرتا ہے اور مجموعاً وہ متن کسی کلچر سے منسوب ہوتا اور اس کی نمائندگی کرتا ہے۔ 'کلچر کو زبان کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔'

جوناتھن کلر Jonathan Culler نے اپنی مشہور تصنیف Structuralist Poetics میں ساختیاتی ادبی تھیوری کے تین بنیادی نکات بیان کیے ہیں۔

1- یہ بتانا اور دریافت کرنا اس کے مقصود میں شامل ہے کہ معنی کی Conditions کیا ہیں۔
2- ساختیاتی ادبی تھیوری انفرادی کارناموں پر توجہ دینے کے بجائے ان رسومیات Conventions کو سمجھنے اور دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے جو ادب کو ادب بنانے کے پیچھے کارفرما ہوتی ہیں جسے جیکب سن کے لفظوں میں Literature یا چاسکی Chomsky کی اصطلاح میں Langue of universal underlying structure سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔
3- وہ واضح طور پر یہ بتاتی ہے کہ ادبی متون کو ہم کس طرح اپنی فہم کا حصہ بنا سکتے ہیں نیز وہ کون سے عناصر وعوامل ہیں جن کی بنیاد پر کوئی متن ہم سے تفہیم کا تقاضہ کرتا ہے۔
دوسرے لفظوں میں ساختیاتی ادبی تھیوری نظام کی ان رسومیات کی تلاش کا نام ہے جو کسی نظم میں معنی کو ممکن بناتی ہیں۔

ساختیات کے اس تصور کا اثر 1980 تک ذہنوں پر محیط رہا کہ کسی بھی اکائی کو علاحدہ اپنے طور پر سمجھا نہیں جاسکتا۔ دوسری اکائیوں کے وسیع سیاق ہی میں اسے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس معنی میں بھی ساختیات ایک انتہائی ذہانت بیز میٹا سسٹم یا ایک ایسی نئی طرز فکر ہے جس کا انحصار زبان کے طور پر ادب کے تصور پر ہے یعنی Literature is like language یا ادب کی ساخت زبان ہے۔ ٹوڈوروف (Todorove) کا یہ بھی کہنا ہے کہ ساختیات کے تحت انفرادی ادبی کارنامہ پیرول (Parole) کی طرح ہے جو نظام کے صرف ایک حصے کا مظہر ہوتا ہے۔ اسی طرح ساختیات کا سارا زور اور دلچسپی کا محور نظام یا ادب کی گرامر سے عبارت ہے۔

رولاں بارتھ کی فکر کا پہلا دور ساختیات سے اور دوسرا پس ساختیات سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ اپنی مشہور تصنیف Mythologies میں نشانیات کو بنیاد بناتا ہے اور یہ تصور قائم کرتا ہے کہ اسطور لانگ کے برخلاف پیرول کی تخلیق ہے۔ وہ نہ تو باطل/جھوٹ ہے اور نہ اعتراف بلکہ ایک تصریفی تشکیل ہے۔ بارتھ کے نزدیک یہ بات اہم ہے کہ متھ کس طور پر اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ وہ جس صورت میں ہے اسی صورت کے پیش نظر اس پر غور کرنا چاہیے۔

بارتھ زبان کو بھی ایک خودکار نظام کہتا ہے۔ ادبی متن کی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ مبہم اور غیرفطری یا یہ کہیے کہ مصنوعی ہوتا ہے۔ آرٹ قطعاً حقیقی نہیں ہوتا اور نہ ہی کچھ پیغام مہیا کرنا اس کے منصب میں شامل ہے۔ وہ زبان کے طور پر یا نشانیاتی نظام کے طور پر خود کو نمایاں کرتا ہے۔ فیشن کو بھی وہ سگنی فایر اور سگنی فائڈ کے مابین سیدھے سادے رشتے کا نام نہیں دیتا کیونکہ فیشن لغوی نہیں ہوتا۔ ہمیشہ تعبیری ہوتا ہے۔ بارتھ کا مطلب ہے کہ ہمارے لباس شاعرانہ بُعد رکھتے ہیں یعنی ہم ان کے مدلول کو سمجھنے میں ہمیشہ قاصر ہوتے ہیں۔ مدلول فیشن کی خیالی دنیا کا باب ہم پر کھول دیتے ہیں اور نشان کی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ فیشن کو معقولیانے کی طرف مائل رہتا ہے۔

ساختیاتی نقاد اساسالسانیاتی تھیوری کے ماڈل پر کسی بھی ادبی متن کا تجزیہ کرتا اور زبان کو ساختیاتی نظام کے ایک میڈیم کے طور پر بروئے کار لاتا اور متنوع لسانیاتی تصورات کا اطلاق کرتا ہے۔ اکائی اور صرفیہ شکل Morphemic Phonemic کی تنظیمی سطحوں کے درمیان امتیاز یا مماثلتی/عمودی Paradigmatin اور نحوی/ افقی Syntagmatic کو مدِنظر رکھتا ہے۔ بعض نقاد قواعد Syntax کے ماڈل کی کسوٹی پر ادبی متن کی ساخت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ساختیاتی نقاد کا منصب نیوکرٹکس New Critics کی مانند انفرادی متون کی تفہیم بھی نہیں ہوتا بلکہ گرامر کے اُن کوڈز اور اصولوں کے نظام کو اجاگر کرنا ہے جو تمام ادبی فن پاروں میں مضمر معانی اور ہیئتوں کو متعین کرتے ہیں۔ ''ادب کی بنیاد پر شعریات کی ساخت اسی طرح واقع ہے جس طرح زبان کی بنیاد پر لسانیات کی عمارت کھڑی ہے۔ ساختیات کا مطمحِ نظر ادب کی سائنس کی دریافت اور اس کا فروغ ہے۔ اسی بنا پر وہ ادب کو حقیقت کی نقالی یا محسوسات وجذبات کے اظہار یا بےاختیارانہ اظہار اور نہ مصنف کی شخصیت اور اس کے تخیل کا کرشمہ قرار دیتی ہے۔ ساختیات کے نزدیک

مصنف پر قاری کے قرأت کے عمل کی حیثیت ترجیحی ہے۔ قاری خود ایک مصنف کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا دعویٰ ہے کہ وہ قرأت کے غیر شخصی عملیے کے ساتھ مخصوص ہے اور وہ ادبی متن کے اس پورے نظام کو نکال باہر لاسکتی ہے جنھوں نے اسے ممکن بنایا ہے۔

ساختیاتی مفکرین کے مباحث میں بیانیہ کی ساخت، اس کا قماش اور علامتی نظام کی حیثیت مقدم ہے۔ وہ بلاواسطہ بیانیہ کے نفسِ موضوع کو مسئلہ نہیں بناتے بلکہ بیانیہ کو اعلیٰ درجے کی ایک منظم مثال کی سطح پر لے جانے والے ان عناصر کو دریافت کرنے کی کوشش ان کے منصب کا خاص حصہ ہوتی ہے جنھیں مساویتوں Parallels بازگشتوں Echoes، انعکاسوں Relfections، قماشوں Patterns اور تناقضوں Contrasts، کا نام دیا جاتا ہے۔ ساختیاتی مفکرین کا بنیادی دعویٰ ہی یہ ہے کہ بیانیہ ساختیں انھیں متضاد جوڑوں کے ساتھ مشروط ہوتی ہیں۔ یہی متضادیے Contrasts ایسے ڈھانچے نما ساخت ہیں جو تمام بیانیوں کے محرک ہیں۔ بارتھ کے نزدیک یہ پانچ کوڈز (وضاحت بعد میں ہے) ہی تمام بیانیوں کے عملیے میں کارفرما ہوتے ہیں۔ اس طرح ہر متن ایک آفاقی بیانیہ ساخت کے ماڈل کے ساتھ مربوط ہوتا ہے۔

سوسیئر کے تھیس کو ایک نیا بعد و پہنائی بارتھ کے بیانیاتی طریق کار کے ذریعے ہوئی۔ اس نے بیانیہ متن کو معنی خلق ہونے کے عملیے کے ساتھ مربوط کر کے یہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ کوئی متن بالخصوص نثری بیانیہ کس طور پر معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ آپ اپنے میں ایک پورا نظام ہے جس کی اپنی گرامر اپنے تشکیل دینے والے عناصر ہوتے ہیں۔ بارتھ نے بیانیہ متن کے صنفی سیاق اور اس کے متنوع معنوی رشتوں کو بنیاد بنایا۔ اس ضمن میں اس کی تصنیف S/Z (1970) ادبی تجزیے کی ایک منفرد مثال ہے۔ بارتھ نے بالزاک Balzac کی تین صفحات پر مشتمل کہانی Sarrasine کو 561 لغویوں Lexies یعنی معنی کی اکائیوں اور پھر ان اکائیوں کو پانچ کوڈز میں تقسیم کیا ہے جو اس کی نظر میں تمام بیانیوں کی ساخت میں مضمر ہوتے ہیں۔ بارتھ کا یہ طریق کار ساختیات کے اُس تصور کے مطابق ہے جس کے تحت کسی بھی انفرادی متن کا مطالعہ اس کے وسیع صنفی سیاق میں کیا جاتا ہے۔ وسیع تر Larger ساخت اصلاً کوڈز کا وہ نظام ہے جو تمام بیانیوں کی ساخت کی تخلیق کے پیچھے کارفرما ہوتا ہے۔ اسی کو زبان کی نحوی ساختوں

سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ ساختیں ان تمام ممکنہ جملوں کی ترکیب میں دیکھی جاسکتی ہیں جو معرض تحریر میں واقع ہوئی ہیں یا تکلم میں ادا ہوئی ہیں۔ بارتھ جن پانچ کوڈز کو تمام بیانیوں کی بنیادی مضمر ساختوں میں دیکھتا ہے وہ ہیں:

1- عمل مظہر کوڈ The Proairetic Code: جو کسی بھی بیانیہ میں واقعات کے سلسلے سے مطلع کرتا اور حرکت وعمل کا مظہر ہوتا ہے جیسے: امراؤ جان ادا میں امیرن کا اغوا ہونا، اُسے ایک طوائف کو بیچ دینا پھر امیرن کا جوان ہوکر امراؤ جان ہوجانا، معاشقہ مختلف مردوں سے اس کا واسطہ پڑنا، اپنے گھر والوں کا اس سے بے رُخی برتنا وغیرہ وغیرہ واقعات کا منطقی تسلسل عمل کی صورتیں ہیں۔

2- ہرمینیاتی کوڈ The Hemeneutic Code: بیانیہ میں جب ایک تحیر خیز صورت واقع ہوتی ہے جو گرہ دار ابہام کو راہ دیتی ہے تو قاری کے ذہن میں کون؟ کیا؟ کیسا جیسے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً: ''میرا ایک دوست ہے، میں اس کا نام نہیں بتاؤں گا۔ دو برس ہوئے وہ ایک ضروری کام سے چمبہ گیا۔ دو روز کے بعد لوٹ کر اسے ڈلہوزی چلا آنا تھا۔ اس کے فوراً بعد امرتسر پہنچنا تھا مگر تین مہینے تک وہ لاپتہ رہا۔ نہ اس نے گھر خط لکھا نہ مجھے (جوگندر پال کی کہانی 'دادیاں' سے) قاری کے ذہن میں یک لخت یہ سوال ابھرتا ہے کہ آخر وہ دوست کہاں گم ہوگیا؟ اس کے ساتھ ایسی کیا واردات ہوئی کہ وہ واپس نہیں آسکا۔ اس قسم کے کئی سوالات ذہن میں رونما ہوتے ہیں جو تشویش وتردد پیدا کرنے کے جذبے سے دوچار کرتے ہیں۔

3- تہذیبی کوڈ The Cultural Code: یہ کوڈ متن سے باہر کے ان حوالوں کا مظہر ہوتا ہے جن کا تعلق عمومی معلومات سے ہے۔ مثلاً جیوتا کی آنکھ جب بھی نہ جاتی، اگر اس کے پاس علاج کے لیے پیسے ہوتے۔ وہ آنکھ تو گل گل کر، سڑ سڑ کر، خیراتی ہسپتالوں میں ڈاکٹروں، کمپاؤنڈروں اور نرسوں کی بداحتیاطی اور گالیوں اور لاپروائیوں کا شکار ہوگئی (کرشن چندر کی کہانی 'مہالکشمی کا پل' سے) اس اقتباس میں ہندوستان کے غریب عوام کی بے بسی کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور خیراتی ہسپتالوں کے غیر انسانی رویوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو ہماری تہذیبی زندگی کے ایک منفی پہلو کا مظہر ہے اور جس سے ہر ہندوستانی پوری طرح واقف ہے۔

-4 تعبیری کوڈ The Semic Code: جو لغوی معنی کے برخلاف تعبیری معنی و مفہوم کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے۔ اس کا تعلق بیانیہ کے تفہیم سے ہے۔ جیسے منٹو کی کہانی 'ہتک' کا بنیادی تھیم انسان کی عزت نفس ہے۔ یہ مسئلہ عورت کا ہو سکتا ہے اور مرد کا بھی۔ 'ہتک' میں سوگندھی نام کی ایک کسبی ہے جو کسبی ہونے کے باوجود عزت نفس کا ثبوت دیتی ہے۔ جس سے سوگندھی کے باطنی کردار کا پتہ چلتا ہے۔ جو اس کا اصلی کردار ہے۔ عام طور پر کسبی کو تحقیر آمیز الفاظ میں یاد کیا جاتا ہے۔ منٹو کی کہانی میں ایک طرف مادھو کا کردار مرد کی اس مکارانہ فطرت کا مظہر ہے جو صدیوں سے عورت کو دھوکا دیتا آیا ہے اور سیٹھ کی 'ہونہہ' اس کے ذلت آمیز رویے کا مظہر ہے جو ایک کسبی کی عزت نفس کے تئیں تازیانے کا کام کرتا ہے۔ سوگندھی کا مادھو کو ذلیل کرنا پورے مرد اساس معاشرے سے انتقام لینے کے مترادف ہے۔ اس طرح اس کہانی کا تھیم بہ یک وقت کئی تعبیرات کی طرف ہمارے ذہن کو منعطف کرتا ہے۔

-5 علامتی کوڈ The Symbolic Code: وہاں واقع ہوتا ہے جہاں متناقض عناصر کی ساختوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ انھیں جوڑے دار ضدوں Binary appositions سے بھی نسبت دی گئی ہے مثلاً نیک/بد، اندھیرا/اجالا وغیرہ۔ جن کا تعلق ہماری زندگی میں حقیقت کے ادراک کرنے اور اسے مرتب کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔

1968 ہی میں Analysis Narrative Structures میں بیانیاتی ساختوں کے تجزیاے میں جو Spaces خالی وقفے اس نے چھوڑے تھے ان کی بھرائی وہ S/Z میں 561 لغویوں Lexies اور پانچ کوڈز کے ذریعے کر کے ساختیات کو ارفع ساختیات کے تصور سے متصف کرتا ہے۔ بارتھ کے پس ساختیاتی رجحان کی نمائندہ تحریریں The Death of the Author (1968) اور پھر اختظاظ متن The Pleasure of the Text ہیں۔

لیوی اسٹراس اور بارتھ کے علاوہ ساختیاتی طریق رسائی یا ساختیاتی اصولوں کے اطلاق کا رویہ دوسرے کئی رجحانات مکاتب اور مفکرین کی تحریروں میں عیاں و پنہاں ہے۔ جیسے روسی ہیئت پسندی Russian Formalism پراگ اسکول Prague School، نشانیات Semiotics، ساختیاتی بیانیات Structural Narratology وغیرہ۔

ژاک لاکاں نے تحلیل نفسی میں ساختیات کا اطلاق کیا، لوئی آلتھیو سے اور دیگر نو مارکسیوں نے مارکسیت کی نئی تعبیرات کے تعین میں اس سے مدد لی۔ Colin MacCabe جیسے تہذیبی نقاد نے ساختیاتی اصولوں ہی کو مدنظر رکھا اور رولاں بارتھ نے فیشن سسٹم کے تجزیوں میں لسانیاتی اصولوں کی روشنی میں ڈریس کوڈز کے تجزیے کیے۔ پراگ اسکول نے ساختیاتی لسانیات کا اثر قبول کیا۔ پس ساختیات نے اس سے انحراف کیا لیکن ساختیات کے بغیر پس ساختیات کا تصور بھی محال ہے۔

چھٹی اور ساتویں دہائی میں فرانس اور اس کے بعد امریکہ اور برطانیہ کے کئی شعبہ ہائے علوم اور ادب پر اس کے گہرے اثرات قائم ہوئے۔ ساختیاتی طرز فہم و تحقیق کو علم نشانیات Semiotics بھی کہتے ہیں۔ دونوں اصطلاحات تقریباً ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ ادبی ساختیات کے تصور کے اطلاق اور فروغ دینے والوں میں رولاں بارتھ، امبرٹو اکو، زیوٹین ٹوڈوروف Tzvetan Todorov، اے جے گریمس Greimas اور جیرارڈ ژینے Gerard Gennette کی خاص اہمیت ہے۔ ان ماہرین نے بھی ایک تنقیدی ماڈل کے طور پر ساختیات کو بنیاد بنایا جس کا ایک خاص مقصد یہ بھی ہے کہ تہذیبی فینومینا کے متعدد مدارج و مراتب کو درفت کیا جا سکے۔

جولیا کرسٹیوا (پ 1941) ایک ہمہ جہت مفکر ہیں۔ ساختیات (ساختیاتی لسانیات) کے علاوہ تانیثیت اور تحلیل نفسی نے بھی ان کی فکر کی تشکیل میں اہم حصہ لیا ہے۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ 'جولیا کرسٹیوا ہمیشہ نئے سے نئے مفروضات کو مسترد کرتی ہیں جو ہمارے لیے تسلی بخش ہوتے ہیں یا جن پر ہمیں فخر ہوتا ہے، انھوں نے اپنا دانش ورانہ سفر لسانیات اور معنویات سے شروع کیا اور بہت جلد Tel Quel نام کے جریدے کے حلقے کی ایک اہم شخصیت بن گئیں۔ بارتھ، لاکاں اور دریدا نے اُن کی فکری تشکیل میں حصہ ضرور لیا ہے لیکن روسی، پولستانی اور چیک زبانو Slavonic کے اس پس منظر کی خاص اہمیت ہے جس نے انھیں اپنے عہد کی ایک انتہائی پر جوش، بالغ نظر اور آب و تاب رکھنے والی شخصیت میں بدل دیا اور باختن اور بارتھ کو جس نے ایک نئے طور سے تشکیل کرنے کی کوشش کی۔ کرسٹیوا اپنے طریق رسائی میں بے حد

منفرد، مرتکز اور بے باک واقع ہوئی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ معنیاتی تجزیے Semanalysis (یہ اصطلاح انھیں کی اختراع ہے) کے ذریعے زبان میں جسم Body کو شامل کرنے کی دو وجوہ ہیں: (1) کہ مادّی جسم میں خود یا پہلے ہی سے معنی خیزی کی منطق موجود ہوتی ہیں (2) جسمانی دباؤ زبان میں خود اپنے لیے راستہ بنا لیتا ہے۔ کرسٹیوا کے نزدیک شہوانیت کی زیادتی مسترد کرنے اور علاحدہ کرنے کا عملیہ ہے جو معنی خیزی کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے۔ مثلاً تولید کے معنی علاحدگی کے ہیں جو جسم میں مضمر ہوتی ہے اور ایک جسم دوسرے جسم کو تشدد کے ساتھ الگ کردیتا ہے۔ مادرانہ جسم میں جو زائد Excess ہے وہ بالآخر علاحدہ ہوجاتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ علامتی معنی کا عنصر ہی ہے جو گرامر اور نحو کو معنیاتا ہے۔ لفظ اساس متن کو وہ Phenotext اور زبان کی بنیاد کو تکوینی متن Genotext کہتی ہیں۔ لفظ اساس متن ہی، ترسیل کی زبان ہے۔ تکوینی متن اور لفظی متن دونوں مل کر معنی خیزی کے عملیے کو ممکن بناتے ہیں۔ معنویاتی چیلنج کرتی ہے علامتی کو اور دونوں جدلیاتی Oscillation (دو نقطوں کے درمیان گردش) یعنی علامتی تشخص اور معنویاتی استرداد کے مابین جھولتے رہتے ہیں۔ بغیر علامتی کے بقول کرسٹیوا انتشار کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں اور معنویات کے بغیر زبان کوری ہوجاتی ہے۔ ہمارے بولنے کے پیچھے معنویاتی قوت کا دباؤ کام کرتا ہے۔ استرداد اور انجماد کے مابین کا رشتہ جو بولنے والے موضوع کو خلق کرتا ہے۔ اسے کرسٹیوا نے 'موضوع عملیے کے دوران' Subject in Process کا نام دیا ہے۔ کرسٹیوا اس دلیل کے ساتھ بولنے والے جسم کو واپس زبان میں لانے اور زبان کو واپس جسم میں لانے کی بات کرتی ہیں کہ زبان کی قماشی منطق پہلے ہی سے جسم میں اور دوسرے پن Otherness کی قماشی منطق پہلے ہی سے موضوع (انسانی ذہن) میں کارفرما ہوتی ہے۔

کرسٹیوا نے سوزان سیلرز کے ایک سوال کے جواب میں کہا تھا کہ میں جب اینٹونن ارتاڈ Antonin Artaud کے متون پر کام کررہی تھی تو مجھے محسوس ہوا کہ جدید فرانسیسی ادب میں ارتاڈ ایک انتہائی بے چین کرنے والا ادیب ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ خود دیوانگی کے تجربے سے گزر چکا تھا اور دوسرے یہ کہ اس نے زبان میں موسیقی کے بارے میں بڑی توجہ اور تحفظ کے ساتھ رائے قائم کی تھی۔ جس کسی نے اس کے متون کو پڑھا ہے وہ یہ جانتا ہے کہ تمام

تشخصات غیر مستحکم ہیں۔ جن میں لسانیاتی نشانات کا تشخص، معنی کا تشخص اور اخیر میں متکلم کا تشخص شامل ہے۔ متعین تشخص محض التباس یا فریب ہے۔ اور جہاں تک موضوع اور معنی کے عدم استحکام کا تعلق ہے وہ اس کے لیے موضوع عملیے کے دوران Subject in Process کو موزوں سمجھتی ہیں۔ عملیہ Process، عملیہ کے معنی میں لیکن قانونی کارروائی کے معنی میں بھی مستعمل ہے۔ جہاں موضوع (انسان) کو مقدمہ کی آزمائش سے گزرنا پڑتا ہے کیونکہ زندگی میں ہمارے تشخصات کو مسلسل سوالات سے دوچار ہونا پڑتا ہے، جنھیں قضیے کے طور پر اخذ کیا جاتا اور جنھیں مسترد کیا جاتا ہے۔ کرسٹیوا یہ بھی کہتی ہیں زبان میں تخلیقیت اور ابتلا Suffering ان عدم استحکام لمحات پر مشتمل ہوتی ہے جہاں زبان اور زبان کے نشانات یا موضوعیت عملیے کے دورانیے میں ہوتے ہیں۔

کرسٹیوا معنی کو دو اوضاع یا حالتوں کے طور پر دیکھتی ہیں۔ انھوں نے معنی خیزی کے عمل میں جن دو عناصر کا نام دیا ہے وہ ہیں: (الف معنویاتی، (ب) علامتی۔ معنویاتی کا تعلق قبل از طفولیت سے ہے جب بچہ اپنے اردگرد میں واقع ہونے والی صوتیاتی تاکیدوں یا ملتی جلتی آواز سے شروع ہونے والے الفاظ کو سنتا ہے اور آوازوں کو اتار چڑھاؤ کے ساتھ ادا کرنے یا تتلاہٹ کے ساتھ بولنے کی کوشش کرتا ہے۔ معنی سمجھنا اس کی فہم سے باہر ہوتے ہیں۔ بعد ازاں جب بچہ Mirror phase کے دورانیے میں داخل ہوتا ہے تو انفراد موضوعیتی سطح پر اس قابل ہوجاتا ہے کہ زبان کے نشانات کو سمجھ سکے یا ضابطے کے مطابق زبان کو ادا کر سکے۔ اس مرحلے کو کرسٹیوا علامتی قرار دیتی ہیں۔ علامتی، معنی کا وہ عنصر ہے جو واقعتاً قواعد اور نحو کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

کرسٹیوا اکثر عورتوں کو مریضانہ افسردگی، ہسٹریائی یا ذہنی اثر زدگی Obsessional کا شکار بتاتی ہیں۔ اس قسم کی صورتوں کی وجوہات کچھ بھی ہوسکتی ہیں۔ ان کے لیے زبان کا تجربہ ان کی زندگیوں، ان کے جذبے، ان کی ابتلا، ان کی خواہش کے تئیں کسی قدر ثانوی اور سرد قسم کا ہوتا ہے۔ گویا زبان کوئی بیرونی جسم ہے۔

کرسٹیوا نے مخاطبوں Disourses کے تین ماڈل تشکیل دیے ہیں جو کہ تشخص کو چیلنج

کرتے ہیں: (الف) شاعری (ب) مادریت Maternity (ج) تحلیل نفسی۔ شاعری کو وہ نشانیت کا عملیہ/ زبان کہتی ہیں جو اپنی ساخت اور زبان میں آوازں، لے اور بحروں کی طرف متوجہ کرتی اور معنی خیزی میں معنویاتی عنصر کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ شاعری کی زبان معنی کے عمل میں دخل انداز ہوتی اور معنی کے ایک نئے سلسلے کا باب کھول دیتی ہے۔ مادریت اور مادرانہ جسم موضوع کے عملیے کی تجسیمی شکل ہیں۔ انھیں موضوع/معروض میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ تحلیل نفسی اس فرق کی طرف اشارہ کرتی ہے جو موضوع کے اندر واقع ہے۔

یوری لوٹمن Yuri Lotman کا تعلق ماہرینِ نشانیات کے ٹرٹو اسکول Tartu School سے ہے۔ یوٹمن شاعری کو ترسیل و ابلاغ کی سب سے تخلیقی شکل کہتا ہے جو معنیاتی طور پر لبالب ہوتی ہے، اس کے معنی کا نظام بھی دوسرے ادبی مخاطبوں کے مقابلے میں زیادہ شدید اور وسیع الذیل ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ادبی متون کا نظام مدارجی ہوتا ہے جس میں معنی سیاقات کے تفاعل پر بھی ہوتے اور جن کا تعلق متوازیوں Similarities اور متضادیوں Oppositions کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ اس طرح معنی کی تشکیل ایک ساتھ مختلف معینات Determinants کی عمل آوری پر منتج ہوتی ہے۔ ادبی متن میں ہر نشان متوازی طور پر ایسے مختلف نظاموں کی پیش روی کرتا ہے جہاں انسلاکات کا رخ افقی کی طرف ہوتا ہے اور جو نظاموں کا نظام System of Systems خلق کرنے کے موجب ہوتے ہیں۔

ساختیات نے جن مفروضات اور ضابطہ ہائے علم کی توضیح کی ہے انھیں ہم درج ذیل طور پر مرتب کرسکتے ہیں:

(i) ساختیات کی عمارت لسانیات کی بنیاد پر کھڑی ہے۔ لسانیات نے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں اور ادب کی لسان اور ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے۔ لسانیات خود ایک شعبۂ علم ہے جو ہمیشہ پورے وثوق کے ساتھ معروضی علم و معلومات مہیا کرنے اور امکانات کے سرچشموں کی جستجو کے عمل میں تحقیق و دریافت اور نت نئے مفروضات کو بھی اپنا حوالہ بناتی ہے۔ زبان ہی نہیں اس کا مقصد دنیا کے بارے میں بھی تصور سازی اس کے دائرۂ عمل میں شامل ہے۔ ساختیات نے اسے ایک سائنسی نقطۂ نظر فراہم کیا ہے تا کہ ہمارا ایک نظام، طریق کار

اور دلیل کے ساتھ یقینی صداقتوں تک پہنچنا ممکن ہو سکے۔ اسی لیے ساختیات لسانی تاریخی ارتقا کو انسانی فہم کا ایک محدود عمل قرار دیتے ہوئے لسانیاتی مطالعے کا یک زمانی Synchronic تصور قائم کرتی ہے۔

(ii) زبان، دنیا کا ریکارڈ رکھتی ہے نہ اس کا عکس پیش کرتی ہے بلکہ وہ اسے متشکل کرتی ہے۔ گویا دنیا جیسی نظر آتی ہے اور اسے ہم جیسا سمجھتے ہیں وہ محض زبان کا زائدہ ہے۔ زبان ایک نظامِ نشان ہے جو کسی منطق کی بنیاد پر قائم نہیں ہوتا اور نہ فطری ہوتا ہے بلکہ من مانا ہوتا ہے جو اس امر کا مظہر ہے کہ زبان، دنیا اور تجربے کا عکس نہیں ہے بلکہ آپ اپنے میں ایک علاحدہ وجود رکھتی ہے۔

پس ساختیات نے اسی تصور کی یہ کہہ کر توسیع کی ہے کہ ہم کسی بھی چیز کے بارے میں کوئی یقینی حکم نہیں لگا سکتے کیونکہ ہمارے پاس نہ تو یقینی معیار ہیں اور نہ پیمانے جن کی بنیاد پر ہم کوئی حتمی نظریہ قائم کرسکیں۔ معنی کی تعلیق کا تصور بھی اسی سے جڑا ہوا ہے۔ جبکہ ساختیات رسومیات اور کوڈز کی بنیاد پر معنی تک رسائی کو اندراز امکان قرار دیتی ہے۔ جدیدیت نے ابہام کا تصور ضرور پیش کیا ہے مگر ابہام معنی کی کثرت پر منتج ہوتا ہے۔ معنی تک رسائی کو وہ بھی اندراز امکان قرار دیتی ہے۔

(iii) ساختیات یہ پتہ لگانے کی سعی کرتی ہے کہ معنی کیسے خلق ہوتے ہیں اور متن کس طرح معنی کو ساختیائے معنی کی ساخت کرتا ہے۔ کوئی لفظ علاحدہ معنی نہیں رکھتا، دوسرے لفظوں سے مل کر وہ کوئی معنی فراہم کرتا ہے۔ سوسیر کا موقف ہے کہ الفاظ کے معنی نسبتی Relational یعنی اپنے رشتوں سے پہچانے جاتے ہیں۔

(iv) ادب ایک مخصوص تہذیبی تناظر میں دوسرے نظامات کی نسبت آپ اپنا ایک نظام رکھتا ہے اور وہ تمام کے تمام لسانیاتی ماڈل پر مبنی ہوتے ہیں۔ ادب کلچر کی صناعی کا نمونہ ہے جس کی تشکیل زبان کی ساخت کے ماڈل پر مبنی ہے۔ ہمارے ادراکِ حقیقت کا خاصہ زبان ہی کا ساختہ ہے۔

(v) ساختیات اس طرزِ عمل کی تلاش سے عبارت ہے جس میں ادبی متون زبان کے طور پر

ساختیائے ہیں یا سوسیئر نے جنھیں گرامر سے موسوم کیا ہے۔ یعنی ادبی متن میں پنہاں گرامر۔ متن کا اپنا نظام ہوتا ہے۔ اس کے اپنے ترکیبی عناصر اور گرامر ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر ادب میں ایک مخصوص عنصر ہوتا ہے جسے متن کا صنفی سیاق وسباق کہتے ہیں جیسے قصیدہ، مرثیہ، نظم، غزل، افسانہ، ناول وغیرہ۔

(vi) ساختیاتی نقاد نثری بیانیوں کے تجزیے میں متن کو کسی قدر وسیع ساخت کے ساتھ مربوط کرتے ہیں۔ جیسے کسی خاص ادبی صنف کی رسومیات یا بین المتونی متعلقات یا آفاقی بیانیہ ساخت کا ماڈل۔

(vii) شعریات، ادب کی سائنس Science of Literature ہے۔

(viii) قاضی افضال حسین دریدا کو خصوصاً اہمیت دیتے ہیں۔ ردتشکیل یا ان کے لفظوں میں تشکیل کے تصورات ہی کو انھوں نے اپنے بیش تر مضامین میں موضوع بحث بنایا ہے اور عملی طور پر بعض تخلیقی فن پاروں میں ان کا اطلاق بھی کیا ہے۔ تاہم سوسیئر کے تصورات لسان کی معنویت اور غیر معمولی اہمیت کا انھوں نے بھی ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے کہ:

> ''سوسیئر کے تصور لسان نے ہمیں آوازوں یا مفرد لفظ کے بجائے زبان کو ایک نظام کی حیثیت سے دیکھنا سکھایا۔ یہ زبان کا ایک بالکل نیا تصور تھا کہ زبان میں مثبت اکائیاں نہیں ہوتیں، یہ افتراق کا ایک نظام ہے، یعنی زبان ایک نظام ہے اور وہ بھی مثبت اکائیوں کے بجائے اصوات کے درمیان افتراق کے باہم ربط سے تشکیل پاتا ہے۔ اس سے زبان کے لازماً یک زمانی Synchronic ہونے کا تصور برآمد ہوتا ہے کہ زبان کا مطالعہ اس کے موجودہ نظام کے حوالے سے ہی بامعنی ہوگا، زبان کی تاریخ اور اس کے تدریجی ارتقا کے مطالعے سے زبان میں موجودہ فعال قوت کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔'' (تحریر اساس تنقید: قاضی افضال حسین، ص 18)

(ix) ساختیات کو پس ساختیات نے گزشتہ صدی کے ساتویں دہے میں بے دخل کیا۔ لیکن دریدا کو بے دخل کرنے کی ترغیب بھی ساختیات ہی سے ملی بلکہ یہ کہا جائے کہ ردتشکیل کا بیج

ساختیات ہی کی زمین سے پھوٹا ہے۔ سوسیئر نے ساختیاتی تصور نہ قائم کیا ہوتا تو دریدا 'رد' کسے کرتا۔ اس لیے ساختیات کی اہمیت اور معنویت کو کم کیا جاسکتا ہے، لیکن زبان اور ادراکِ حقیقت کا جو تصور اس نے دیا ہے اس کی وقعت کو نہیں جھٹلایا جاسکتا۔ دریدا کے ردتشکیل کے تصور کے سلسلے میں دریدا کے مقالے "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Science" (1966) کا ذکر ضروری ہے جو اس نے جانسن ہاپکنس یونیورسٹی کے ایک بین الاقوامی مذاکرے میں پیش کیا تھا۔ اس مقالے میں پہلی بار سوسیئر کے زبان کے ساخت کے تصور کو سوال زد کیا گیا تھا۔ دریدا نے لیوی اسٹراس کے لسانیاتی منظم ساخت کے دعوے اور 'مرکز' کے اس تصور کو بھی سوال زد کیا تھا جو اس کے نزدیک ساخت کی تنظیم کرتا اور اسے ضابطہ بند کرتا ہے۔ سوسیئر اس مرکز کو داخلی رشتوں کے افتراقی غیر مختتم کھیل کو قابو میں رکھنے کے تفاعل پر کاربند بتاتا ہے، دریدا کے مرکز سے انکار کے معنی بنیاد، قطعی اور جوہر سے انکار کے ہیں۔ دریدا کے علاوہ رولاں بارتھ (بعد کے دور میں) فوکو اور لاکاں بھی اس تمام علم اور صداقت کی معقولیت کو بے مرکز بتاتے ہیں جن کا انحصار خود تصدیق کردہ بنیادوں پر ہے اور جو عمل ترسیل کے امکان کے تصور پر قائم ہیں۔ فلسفے میں بنیاد مخالف تصور معنی، علم، صداقت، قدر اور ذات یا موضوع جیسے روایتی تصورات کے تعلق سے تشکیک کے ساتھ مشروط ہیں۔ تانیثیت، نوتاریخیت اور قاری اساس تنقید جیسے ادبی مطالعات بھی بنیاد مخالف تصور پر استوار ہیں۔ افتراق یا ضدوں کا علم بھی معنی کی فہم کی راہ وا کرتا ہے۔ جیسے سیاہ کے ذریعے سفید کو سمجھنا غریب کے حوالے سے امیر کو اور خوشی کے حوالے سے غم کو سمجھنا۔ لیکن دریدا کہتا ہے کہ افتراق کا یہ سلسلہ غیر مختتم ہے۔ دریدا کا کہنا ہے کہ ردتشکیل کو ایک واضح معین طریق کار کے طور پر نہیں دیکھنا چاہیے کیونکہ ردتشکیل اس تصور ہی کو رد کرتی ہے کہ ایسی کوئی قابو میں رکھنے والی ذہانت ہے جو زبان اور خصوصی طور پر ثنائی ضدوں Binary opposition کے ساختیاتی اصولوں کو واضح کرتی ہو اور ان کی توثیق کرتی ہو۔

O

روسی ہیئت پسندی

مغرب میں ادبی دانشوروں کے درمیان بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے روسی ہیئت پسندی کی تحریک بحث ومباحثے کے ایک مرکزی موضوع کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے جس کے آغاز وارتقا کا دور 1915 سے 1930 کے دورانیے کو محیط ہے۔ تقریباً اسی دورانیے میں ماسکولنگوسٹک سرکل Mascow linguistic circle (1915) کا قیام عمل میں آیا۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے ابتدا میں ان کا خاص مسئلہ ادب کی زبان اور ادب کی سائنس کی تشکیل تھا۔ سیاسی اسباب کی بنا پر اس کے کچھ اراکین پراگ منتقل ہو گئے جہاں انھوں نے پراگ لسانیاتی سرکل (1926) کی بنیاد رکھی۔ جیکب سن بہت جلد اس کا ایک سربرآوردہ رکن بن گیا۔

دوسرا Opojaz کا حلقہ تھا جو Society for the theory of Poetic language کے نام سے مشہور تھا۔ ان دونوں حلقوں کے اشتراک کا نام روسی ہیئت پسندی ہے۔

Opojaz کی بنیادی تصور سازی میں شکلووسکی، آئشن بام، جیکوبنسکی Jakubinsky اور مسکووٹ برک Muscovite Brik کے ساتھ مخصوص ہے (برک بعد ازاں ماسکو منتقل ہوگیا۔) ان کے علاوہ تجانوف Tynjanov، ونوگراڈوف Vinogradov، برنسٹن Bernstein، کزنسکی Kazansky جیسے حضرات تھے جو اوپوجاز کے مقالات کے مجموعوں میں شائع نہیں ہوئے لیکن

اس سے ہم دردی رکھتے تھے اور اکثر اس کی تقریبات میں حصہ بھی لیتے رہے اور بعض حضرات وہ تھے جن کا Opojaz سے کوئی ربط ضبط نہیں تھا جیسے ولادیمیر پروپ Viladimir Propp، اسکیفٹی موف Skaftymov یا باختن لیکن بعد ازاں ان کے ذہنی رجحان اور تنقیدی تصورات سے مطابقت رکھنے کے باعث ان کا شمار بھی ہیئت پسندوں میں کیا جانے لگا۔

ہیئت پسندی ادب وفن کے ایسے تصورات سے لیس تھی جو نام نہاد مارکسی نظریے کے منافی تھے۔ اسی لیے انھیں رجعت پرست بھی کہا گیا اور زوال پرست بھی اور پارٹی کے ذریعے سخت ترین تنقیدوں اور احتساب کا نشانہ بھی بننا پڑا۔ یہ تحریک انیسویں صدی کے ان لسانیاتی تھیوری سازوں کے تصورات سے بھی روشنی اخذ کرتی ہے جس میں الیکزینڈر ویسی لوسکی Aleksander Veselovsky اور الیکزینڈر پوٹبنیا Alaksander Potebnia شامل تھے۔ روسی ہیئت پسندوں کا حلقہ وکٹر شکلووسکی Victor Shklovsky، بورس آئخن بام Boris Eiechen baum، بورس تومیشیوسکی Boris Tomashesky، یوری تنیانوف Yuri Tnyanov، اور رومن جیکب سن Roman Jakobson پر مشتمل تھا۔ بعد ازاں جیکب سن نے پراگ اسکول Prague School کے تھیوری سازوں کی مہم میں شمولیت اختیار کر لی اور پھر جلد ہی امریکہ میں جا کر پناہ لے لی۔ روسی ہیئت پسندی کے موخر دور میں باختن ادبی زبان کے سماجی تفاعل پر اصرار کرنے لگا تھا۔ ایک ایسی زبان جو سماجی ساختیائے ہوئے نظامِ نشانات پر مبنی ہوتی ہے۔ ادب کی کوئی نظریاتی بنیاد ضرور ہوتی ہے اور اس کا مطالعہ سماجی اور اقتصادی صورت حالات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ولادیمیر پروپ جس کی معرکے کی تصنیف Morphology of the Folktale کے نام سے مشہور ہے کا شمار اکثر مذکورہ حلقے کے ساتھ کیا جاتا رہا ہے مگر رومن جیکب سن کی طرح اب اسے بھی روسی ہیئت پسندوں کا نمائندہ نہیں کہا جاتا۔ روسی ہیئت پسند جن بنیادی امور پر متفق تھے وہ یہ ہیں:

1- ادبی فن پارہ نام ہے ایک خودکار لسانی ساخت کا۔

2- ادبی مطالعے میں ادبیت کی میکانیکیت اور طریق کار کا درجہ ترجیحی ہے۔

3- ادب کی ایک ایسی تھیوری کی تشکیل ان کا مقصود تھی جو سائنسی بنیاد کی حامل ہو۔

4- انسانی محسوسات و جذبات کا اظہار ادبی معنی خیزی کے باب میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا، کیونکہ یہ صرف زبان کے تفاعل اور ادبی تدابیر کے تعلق سے محض ایک سیاق و سباق مہیا کرنے کا کام کرتا ہے۔ روسی ہیئت پسند ساختیات کی طرح فن پارے کی لسانی ساخت یا مجموعاً ادب کو زبان کی مانند نظام نہیں مانتے بلکہ شاعری زبان کے تئیں ایک ضابطہ بند تشدد کا نام ہے۔

5- ادبی مطالعے میں مصنف کی شخصیت کوئی خاص رہ نمائی کر سکتی ہے نہ معاصر سماجی و تاریخی موثرات کسی دلیل کو تقویت پہنچا سکتے ہیں۔ ادبی مطالعہ، تاریخ، فلسفہ، سوانح، نفسیات وغیرہ سے آزاد ایک شعبہ ہے جس کے تقاضے مختلف ہیں اور جس کے طریق کار کی بنیادیں بھی ایک علیحدہ نوعیت کی حامل ہیں۔ شعری زبان سماجی زبان سے اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے۔ ادب دراصل نامانوس کاری کا فن ہے جو اپنی ایک جداگانہ کائنات خلق کرتا ہے۔ نقل کاری یا حقیقت کی نمائندگی اس کے منصب کا حصہ نہیں۔ ادبی تنقید ان تدابیر اور مشمولہ فنی عناصر کا تجزیہ کرتی ہے جو فن پارے کو فن پارہ بناتے ہیں اور جس میں روز مرہ کے تجربات و اشیا قلب کاری کے عمل سے گزر کر نئی ہو جاتی ہیں۔ اسی عمل کو نامانوس کاری Defamiliarisation کہا گیا ہے۔

6- زبان اور ادب میں تمام عناصر یا اجزائے ترکیبی ایک دوسرے کو متعین کرتے ہیں اور ہر جز کے معنی مربوط ہوتے ہیں:

(الف) اسی فن پارے کے دوسرے تمام اجزا کے ساتھ

(ب) اُسی مصنف کی دیگر تحریروں کے ساتھ

(ج) متعلقہ عہد کی تمام تحریروں کے ساتھ

(د) اسی صنف سے متعلق دوسری تحریروں کے ساتھ

(ہ) ان تمام تحریروں کے ساتھ جو زمانی سبقت رکھتی ہیں یا ہم زمانی ہیں، متضاد ہیں یا کسی نے کسی پہلو سے ہم آہنگ ہیں۔

روسی ہیئت پسندوں کا روسی علامت پسندوں کے تصورات کا پس منظر ملا تھا جن میں

آندرے بیلی Andrej Belyi (1880-1934)، الیگزنڈر بلوک Aleksander Bloc، وی آیونوف Viaceslav Ivanov اور ڈی میریکووسکی Demitri Merezkovski کی خاص اہمیت ہے۔ یہ شعرا اپنے عہد کے تاریخ ساز اور تصور ساز کہلاتے ہیں۔ ان کا تنقیدی شعور بھی توانا تھا اور فلسفیانہ جہت کا حامل تھا۔ ان کی حقیقت کی فہم علامتی نوعیت کی تھی، ان کا خاص اصرار روحانیت اور فن کی ہم آہنگی اور فن کار کے ادراکِ فن پر تھا۔ اس سلسلے میں بیلی کی تصنیف Simvolism (1910) اور دیگر مضامین میں علامتیت کے جن عمومی اصولوں کا تعین کیا گیا ہے انھیں مجموعی طور پر زبان کی علامتی تھیوری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں کا زبان کو خصوصی اہمیت دینے کے باوجود خاص مسئلہ ادب تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ ادبی سائنس کو ادبیت سے تعلق رکھنا چاہیے۔ جیسا کہ جیکب سن کا بھی نظریہ تھا کہ ادبیت کے معنی زبان کے حقائق کے ساتھ مربوط ہیں اور لفظی ساختوں کی جمالیت سے جن کا تعلق ہے ہے۔ جیکب سن کی فکر پر ان نو اثباتیت پسندوں کے تصورات کا بھی گہرا اثر تھا جن میں ایل۔ وٹ گنشٹائن L.Wittgenstein اور وی کرافٹ V. Kraft شامل ہیں۔ ویانا سرکل Vienna Circle نے بھی وٹ گنشٹائن سے غیر معمولی اثر قبول کیا تھا۔ کرافٹ خود بھی اس کا ایک رکن تھا۔ اس نے اپنی تصنیف The Vienna Circle میں لکھا ہے کہ جس وقت جرمنی فلسفے میں مابعدالطبیعیاتی رجحان اور تشریحی اندازہائے نظر کو فروغ حاصل تھا اسی دور میں ویانا سرکل فلسفے کے عمل کو سائنسی بنیادوں سے مربوط کر رہے تھے۔ ان کے اظہار میں شفافیت اور ان کے طریقِ رسائی میں سائنسی معقولیت اور توازن کی کیفیت تھی۔ یہ رجحان فلسفیانہ دعوؤں کے عدم استحکام اور ابہامات کے برخلاف تھا جن کا یہ بھی دعویٰ تھا کہ ان کے یہاں گہری سائنسی متانت کارفرما ہے۔ شاعری کی سب سے بڑی قوت اس کی تخیلی سعادت ہے جو اوسط افراد سے لے کر عقلِ سلیم رکھنے والوں تک کے لیے بھی معنی خیزی کا سرچشمہ ہے۔ وہ شخصی عقائد سے معاملہ رکھتی ہے اور کوئی مخصوص علم مہیا نہیں کرتی۔

مغرب میں علامتی رجحان کی بنیاد بعد میں پڑی۔ ان سے بہت پہلے بیلی نے نہ صرف شاعری کے ایک نئے اسکول اور تنقید کے ایک نئے نظام بلکہ انسانی فکر کی بنیادوں کو وضع کیا اور

زیادہ سے زیادہ فنی جمالیات کے تقاضوں کو مرکوزِ نظر رکھا۔ روس میں علامت پسندی، روسی ہیئت پسندی سے مقدم تحریک ہے جس نے راست و ناراست طور پر ہیئت پسندی کے لیے فضابندی کا کام کیا اور گہرے اثرات بھی قائم کیے۔

بیلی کا علمیاتی رسالہ (علامت پسندی) کانٹ اور رکرٹ Rickert جیسے نوکانٹین New Kantian کے فلسفۂ فن پر بنیاد رکھتا ہے۔ اس پر شوپن ہاور کا بھی گہرا اثر تھا۔ بیلی نے علامت پسندی کے ابتدائیے میں کانٹ کے تصورِ فن کی معنویت کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ دنیا کے جوہر کے علم کو قطعی ناممکن قرار دینے والا وہ پہلا دانش ور تھا۔ بیلی کا کہنا تھا کہ کانٹ کی قائم کردہ بنیادوں پر علامتیت کی تھیوری تشکیل دی جاسکتی ہے۔ ہمارا حقیقت کا علم کبھی راست نہیں ہوتا بلکہ ہمیشہ وجدان اور فہم کی بنیادی اشکال کے وسیلے کے ساتھ واقع ہوتا ہے اور جو کچھ بھی علم حاصل ہوتا ہے وہ محض علامتی ہوتا ہے۔ ہمیں حقیقت کا علم نہیں ہوتا بلکہ علامتوں کے ذریعے محض محدود علم ہی فہم کا حصہ بنتا ہے۔ کانٹ نے عملِ ادراک کی نوعیتوں پر بحث کی تھی لیکن وہ اس تصور کو مزید وسعت نہیں دے سکا۔ بیلی کا کہنا ہے کہ ہینرخ رکرٹ Heinrich Rickert (جو خود کانٹ اسکول سے تعلق رکھتا ہے) نے قدر کے تعلق سے علمیاتی تحقیق کی کہ آدمی ہمیشہ قدر کا کوئی نہ کوئی تصور رکھتا ہے۔ بیلی نے رکرٹ سے یہ تصور اخذ کیا کہ ''مابعدالطبیعیاتی اور علمیاتی تصورات کی تشکیل کے لیے قدر ایک قطعی حصار کا حکم رکھتی ہے۔ مذہب، ریاست، رسم، قانون، سائنس اور فنون جیسے تمام انسانی اعمال اقدار کے ساتھ مربوط ہیں۔ حقیقت کے تمام علم کی طرح ان کا اظہار صرف علامتی وسیلے سے ہی کیا جاسکتا ہے۔ بقول بیلی قدر، علامت کے مساوی ہے Value equals symbol۔

ہیئت پسندی کے معنی محض ہیئت کی طرف میلان کے نہیں تھے بلکہ ہیئت اور مواد کو وہ لاینفک قرار دیتے تھے اور اسی طرح ہمارے ادراک کے تجربے میں آنے والی اشکال اس کے نزدیک وجدان اور تعقل کے ممزوجہ تفاعل پر مبنی ہوتی ہیں۔ بیلی فن کارانہ علامتوں کو محض جذباتی بھی نہیں مانتا کیونکہ ''حسن کے معنی فن کارانہ امیج میں تہِ نشست ہوتے ہیں نہ کہ اس جذبے میں جو اس امیج کو برانگیخت کرتا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے اپنے عینی تصور کائنات کی تشکیل وہاں سے کی جہاں سے بیلی نے فلسفیانے کے عمل کا اختتام کیا تھا۔ روسی ہیئت پسندوں نے بارہا بیلی کو اپنے تصورات کی توثیق کے ضمن میں راست و ناراست طور پر حوالہ بنایا ہے۔ انھوں نے بیلی کے فلسفیانہ خیالات سے کم اس کے تنقیدی طریق کار سے زیادہ اثر قبول کیا۔ شکلووسکی، بیلی کو اپنی نسل کا عظیم ترین ادیب قرار دیتا ہے۔ آئکشن بام نے اپنے معاصرین پر بیلی کی تصنیف 'علامت پسندی' کے غیر معمولی اثرات کا اعتراف کیا۔ تومیشوسکی کے بہترین کارنامے وہی ہیں جن میں بیلی کا فیضان کارفرما ہے، جس کا اعتراف بیلی نے وضاحت اور شدت کے ساتھ کیا ہے۔ ژرمنکی Zirmunky نے بارہا بیلی کے گہرے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی کہا کہ روسی ہیئت پسندوں نے شعریات کے جن مسائل کو بنیاد بنایا تھا اس کا خاکہ پہلے ہی بیلی بنا چکا تھا اس نے Problems of the Theory of literature کے پیش لفظ میں یہ بانگ دہل بیلی کو ایک غیر معمولی پیش رو تصور ساز کے نام سے یاد کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''تاریخی اور تھیوریٹکل شعریات کے مطالعے کا آغاز اے۔ این۔ ویسلووسکی A.N. Veselovsky اور اے۔ اے۔ پوٹبنیا A.A. Potebniya کے ذریعے بہت پہلے ہو چکا تھا لیکن صحیح معنی میں وہ علامت پسندوں کی تھیوریز تھیں جنھوں نے ادبی سطح پر طریقہ کار کا تصور فراہم کیا۔ انھوں نے اکادمیاتی شعریاتی مطالعے کی روایت پر نظر ثانی کے لیے اکسایا۔ ان میں علامت پسند آندرے بیلی کا نام سر فہرست ہے جس نے نہ صرف ایک شعری تھیوری فراہم کی بلکہ اسے ایک نئے معنی بھی تفویض کیے۔ اس نے پہلی بار روایتی انتخابی پیشہ ورانہ ادبی تاریخ کے روایتی انتخابی تدابیر کو ہدف نقد بنایا اور ایک خاص منظم شعبہ Discipline کا تصور قائم کرتے ہوئے شعری تخلیقات کے فن کارانہ محاسن کی طرف توجہ دلائی۔ علامت پسندوں کی دلچسپی ہیئت کے مسئلے کی طرف خصوصی تھی اور وہ فنی خودکاریت کو ترجیح دیتے تھے۔ (علامت پسندوں کی بوطیقا میں) علامت کے معنی شاعر کے

فنی وجدان کے اظہار کے تھے۔"

(V.Zirmunskij, Voprosy Teorie Literary, Leningrad, 1928, pp.8-9)

ہیئت پسندی کے نقطۂ نظر سے لکھی ہوئی جیکب سن کی The Newest Russian Poetry (1921) کو ہیئت پسندی پر لکھی ہوئی پہلی تصنیف کا درجہ حاصل ہے جس نے پہلی بار یہ تصور دیا کہ ادبی مطالعہ کو سائنسی بنیادوں پر استوار ہونا چاہیے۔ وہ کہتا ہے:

"ادب کے تاریخ نگار آج تک ایسے پولیس کا کردار ادا کرتے رہے جو کسی کو مشتبہ اور موجب الزام سمجھ کر گرفتار کرنے کے لیے بے حد فکرمند رہتے ہیں۔ انھیں اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ وہ اپنی اس مہم میں کامیاب بھی ہو جائیں گے۔ وہ مشتبہ شخص کے تمام گھر والوں کو جیل میں ڈال دیتے ہیں اور (حتیٰ کہ) اس کے نزدیک گزرنے والوں کو بھی۔"

جیکب سن شاعری کی زبان کو جمالیاتی تفاعل پر مبنی قرار دیتے ہوئے اسے انداز گفتار پر مبنی اظہار کہتا ہے جو ترسیلی تفاعل کے مقصد پر کم سے کم اترتی ہے۔ شستگی و برجستگی اس کے لیے شرط کا درجہ رکھتے ہیں جنھیں وہ ادبی مطالعے اور تحسین شناسی کا خاص موضوع خیال کرتا ہے۔ شاعری میں صرف زبان ہوتی ہے بلکہ وہ خود زبان ہوتی ہے، زبان پر مبنی ہوتی ہے۔ ہیئت کی تجدید کاری اس کی روح ہے، روحانی مملکت ہے جو اس کے تاثر کی قوت کو دوبالا سہ بالا کرنے میں خاص معاون کا کام کرتی ہے۔

ایک اعتبار سے جیکب سن پراگ اسکول کا ذہن تھا۔ اس نے ہی یہ تصور بھی دیا کہ فن کارانہ اظہار کے جمالیاتی ترسیلی تفاعلات کے مطالعے میں رشتوں کے نظام کی خاص اہمیت ہے۔ پراگ اسکول کا موقف ہی یہ ہے کہ تمام انسانی کارگزاریاں کثیری تفاعلی ہوتی ہیں کیونکہ انسانی اعمال کا محرک کوئی ایک تفاعل نہیں ہوتا بلکہ بہ یک وقت کئی تفاعلات ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں سے کوئی ایک مخصوص حاوی محرک کا حکم رکھتا ہے اور وہی محرک تمام اجزائے ترکیبی کے سلسلۂ مراتب کو ایک تنظیم میں ڈھالنے کا کام کرتا ہے۔ ادب و فن میں جمالیاتی

تفاعل کی حیثیت بنیادی ہے جو مانوس، تکرار، خود کار یانے کے عمل اور معمول سے مزاحمت کرتا اور فنی تدابیر سے فرش بندی Foregrounding کا کام لیتا ہے۔ ادبیت اور نامانوس کاری کا تاثر خلق کرنے کے پیچھے یہی عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ جیکب سن ادب میں زبان کے عمل کو دوسرے صیغوں میں استعمال ہونے والے عمل کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ قرار دیتا ہے۔ جیکب سن اور تنجانوف Jurg Tynjanov زبان کے مطالعے میں یک زمانی Synchrony اور تاریخی یا دوسرے زمانوں پر مشتمل Diachrony کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے دیکھنے کے عمل کو منطقی طور پر صحیح نہیں کہتے کیونکہ ہر ساخت مسلسل حرکت میں ہے اور دائما اس کا رخ تدریجی تشکیل کی طرف ہے۔ ان کا کہنا ہے:

> "Pure synchrony proves to be an illusion; ever synchronic system has its part and its future as inseparable structural elements of its system."
>
> ''خالص یک زمانیت محض ایک التباس ہے۔ یک زمانی نظام ہمیشہ کسی ماضی اور کسی مستقبل سے وابستہ ہوتا ہے۔ بالکل اس طرح جیسے وہ اس نظام کے ساختی عناصر کے ساتھ ایسے مربوط ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔''

جیکب سن حاویت Dominant کو ایک اہم ہیئتی تصور کہتے ہوئے اُسے فنی شہ پارے کا مرکزی جزو ترکیبی The focusing component of a work of art قرار دیتا ہے۔ جو دوسرے اجزا کی تقلیب و تعین کرتا اور انھیں ایک ضابطے میں باندھے رکھتا ہے۔ اسی طرح مُکاروسکی Mukarovsky جیسا مارکسی نقاد بھی ادب و فن کے مطالعوں میں جمالیاتی تفاعل کو ضروری خیال کرتے ہوئے فنی شہ پارے کو نشانات کا نظام کہتا ہے کہ نشان اپنے آپ میں اور دوسرے نشانات سے ضد کے طور پر زبان کے دوسرے استعمالات میں حقیقت کے تعلق سے کسی حتمی اور غیر مبہم رشتے کے حامل نہیں ہوتے۔ جیکب سن نے زبانی یا تحریری ترسیل کے ضمن میں چھ تفاعلات کا درج ذیل ایک تفاعلی خاکہ بھی تشکیل دیا ہے:

(الف) سیاق (Context)
(اطلاعاتی)

(ج) مرسلہ الیہ/مخاطب (د) متعلق بہ متون/پیغام (ب) خطاب کنندہ
Addressee) Message (Addresser)
(بلاواسطہ) (شعری) (حسی و جذباتی مخاطب)

(ہ) زبان/کوڈ (Code)
(فوق اللسانی)

(9) رابطہ (Contact)
(لمسی ونفسیاتی ربط وتوسط)

الف: سیاق: کوئی پیغام/خیال جسے خطاب کنندہ مخاطب کو بھیجتا ہے جس کے لیے دونوں کے درمیان ایک مشترک کوڈ ناگزیر ہے۔ ابلاغ کے عمل میں جو رابطے کے ایک ذریعے کے طور پر معاون ہوتا ہے۔

(ب) خطاب کنندہ: خطاب کنندہ کی رو سے زبان اس کے حسی و جذباتی تجربوں کا مظہر ہوتی اور تعبیری معنی کی حامل ہوتی ہے۔

(ج) مخاطب: اگر ابلاغ کا تعلق سیاق سے ہے تو اسے حوالجاتی Referential کہتے ہیں اور جو کسی بھی بیان کے اطلاعاتی مواد کے حق میں ہوتی ہے، ابلاغ اگر ابلاغ کے کوڈ کی طرف راجع ہے تو اسے فوق اللسانی کہتے ہیں (جیسے اس قسم کی تفتیش: "کیا تم مجھے غلط سمجھتے ؟")

(د) متعلق بہ متون/ بیانات: جب پیغام خود پیغام کے لفظوں پر مرکوز ہوتا ہے یعنی جب ابلاغ خود اپنی طرف متوجہ کرتا ہے تو اسے شعری کہتے ہیں۔

(ہ) زبان/کوڈ: جیکب سن نے بدیعی زبان کے تجزیے میں لوگوں کے اُس تکلمی نقص پر خصوصی بحث کی ہے جو الفاظ کی ابتدائی آواز یا حرف کو حذف کرنے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جیسے اکال میں الف گرا کر کال ادا کرنا یا انگریزی میں Naeder سے Adder میں بدل جانا۔ عام زندگی میں کسی لفظ کے شروع میں سے کسی جزو خفیف/آواز کے رفتہ رفتہ زائل ہوجانے سے یہ صورت

پیدا ہوتی ہے اور مروّج ہو جاتی ہے۔ جیکب سن زبان کے دو نمایاں استعمالات بتلاتا ہے (1) انتخاب Selection (2) اتصال Combination (مرکب الفاظ کا کوئی جزو) اس ضمن میں وہ استعارے اور مجاز مرسل (یعنی کسی خصوصیت سے اصل شئے مراد لینا، جیسے تاج سے بادشاہ مراد لینا)

(i) استعارے میں ایک نشان دوسرے کا قائم مقام ہوتا ہے جس کے تحت دو غیر متعلق علاقوں کے درمیان معنی کی منتقلی کا ناگزیر ہونا۔ دونوں میں بہ ظاہر کوئی منطق اور معنیاتی رشتہ بھی نہیں ہوتا۔ یعنی دو لفظوں اور تصورات، (ideas) کے مابین ایک حسی/ جذباتی انسلاکی مشابہت تو ہوتی ہے لیکن واقعتاً وہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہوتے ہیں۔

(ii) مجاز مرسل میں ایک نشان دوسرے سے منسلک ہوتا ہے، جیسے 'مجھے بے حد پیاس لگ رہی ہے'ایک جگ بھی ناکافی ہے۔ یہاں جگ سے مراد پانی بھرا ہوا جگ یعنی جگ کہہ کر پانی مراد لی ہے۔ یا مجھے کچھ لکھنا ہے زید! ذرا دوات قلم لانا، اس جملے میں دوات سے مراد روشنائی کے ہیں۔ زبان کے اس طرح کا استعمال لغات کے مروجہ معنی کے برخلاف ہوتا ہے۔ شاعری کو مجاز مرسل سے زیادہ استعارہ خوش آتا ہے کیونکہ شاعری کے معرض میں مساویت و مشابہت یا حیرت خیز تناقض پر زیادہ تاکید ہوتی ہے۔ استعارہ مفہوم کی منتقلی کے ساتھ اور مجاز مرسل محض حوالے کی منتقلی (یعنی جز کہہ کر کل مراد لینا) کے ساتھ مخصوص ہے:

> "Selection and substitution constitutes the metaphoric pole and, combination and contextua-lisation the metonymic pole."
>
> ''انتخاب اور استبدال (کسی کا بدل ہونا) استعاراتی محور پر اور اتصال اور متبائیت مجاز پر مشتمل ہوتی ہے۔''

(و) رابطہ: جب ابلاغ رابطے کے عمل پر مرکوز ہوتا ہے۔ اسے لمسی و نفسیاتی ربط و توسط کہتے ہیں۔

جیکب سن کے یہاں خود کاریانے Automatisation کی توضیح مساویت کے اصول کے تحت کی جا سکتی ہے جیسے روزمرہ کے طور پر کہا جاتا ہے۔ 'پانچ فٹ دور' یا 'بارہ گھنٹے کی دوران' جیسے فقرے توجہ خیزی سے عاری ہیں۔ ان کی جگہ یہ کہا جائے کہ 'پانچ قدم دور' یا سورج کی ایک

گردش کے دوران، یا طویل القامت کو 'دیو قامت' کہنے میں زیادہ کشش اور توجہ مبذول کرنے کا عنصر ہے۔ اس طرح کی مساویت اور اتصال کے عمل میں حیرت کو برانگیخت کرنے کی اہلیت زیادہ ہوتی ہے اور جو خود کار یانے کے عمل سے مبرا ہوتا ہے۔ اس طرح کی صورتیں فرش بندی Foregrounding کا بھی کام کرتی ہیں۔ فرش بندی سے مراد زبان کی تدابیر کا ایسا استعمال جو غیر رسمی اور استعمال کے عام طریقوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اسی قسم کے تفاعلات کو جیکب سن نے شعریاتیت Poeticity کہا ہے۔ زبان کے مطالعے میں شعری تفاعل کی خاص اہمیت ہے کیونکہ زبان اور حقیقت بہ یک وقت ایک ساتھ متوارد یا واقع نہیں ہوتے (موسیئر کا بھی یہی کہنا ہے) شعری آہنگ کے مطالعے کے ضمن میں جیکب سن زبان کی صوتیات کو معرض بحث میں لاتا ہے۔ اس معنی میں وہ پہلا مفکر ہے جس نے شعری مخاطبے میں وزن اور سروں کے اتار چڑھاؤ کے مابین آواز، فونیمی تضادات، صوتی ضد اور بحر و وزن کے تجزیے کا آغاز کیا۔

مکاروسکی Mukarovsky نے فرش بندی سے متعلق وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شعری زبان میں غیر معمولی شدت ہوتی ہے جو ابلاغ کو پس منظر کی طرف دھکیلتی ہے۔ اظہار ایک خود مکتفی عمل ہے جس کا یہی مقصد ہوتا ہے۔ ابلاغ اس کا مقصد نہیں ہوتا، ادب کی زبان خود اظہار کی رسمی لسانیاتی ہیئتوں کے پس منظر کے منافی ہوتی ہے۔ جیکب سن کا کہنا ہے کہ نقاد بلکہ ایک معمولی قاری کو بھی یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ ادبی تخلیق، حقیقت یا عموی انسانی دلچسپی کے معاملات کے ابلاغ پر پورا اترتی ہے کہ نہیں۔ شاعری معروضی صداقت کے تعلق سے کچھ ابلاغ یا ترسیل نہیں کرتی۔ اس کا مقصد تو بس اتنا ہے کہ وہ اپنے بیان/تکلم کو زیادہ سے زیادہ خوش آہنگ، شستہ، رواں اور موثر بنا کر پیش کرے۔

شکلووسکی ادبی زبان کو مکمل طور پر ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کا حاصل جمع کہتا ہے جنھیں اس میں بروئے کار لایا گیا ہے۔ ادب میں ایک مخصوص زبان استعمال کی جاتی ہے جس کا مقصد ایک مخصوص تاثر فراہم کرنا ہے اور جس کا منصب روزمرہ کی مانوس اشیا اور تجربات کو نامانوس بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہے۔ نامانوس کاری کا مقصد ہی شے کی فنیت کو ابھارنا ہے۔ اشیا کا جس طور پر ادراک عمل میں آتا ہے اسی طور پر انھیں ان کی حسیت کو نمایاں کرکے دکھانا فن کا

منصب ہے نہ کہ اس طرح جس طرح ہمیں ان کا علم ہے یا ہم انھیں جانتے ہیں۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے شکلووسکی فنی تدابیر کے استعمال پر اصرار کرتا ہے جن کے باعث مانوس نامانوس میں بدل جاتا ہے۔ نامانوس کاری ہمیشہ توجہ کو برانگیخت کرتی اور محسوساتی سطح پر ہمارے تاثر کو تازہ دم رکھتی ہے۔ شکلووسکی خودکاری کے برعکس فن کاری کو فوقیت دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ ادراک جب ایک بار خودکار ہو جاتا ہے تو وہ ہماری عادت بن جاتا ہے۔ فن کا تفاعل، خودکاریت اور معمول عادت کے تئیں ایک چیلنج ہے۔ اہمیت اس بات کی ہے کہ اشیا کو گرفت میں لانے کا عمل انفرادی ادراک پر مبنی ہو۔ یہی چیز کسی بھی فن پارے میں فرش بندی Foregrounding کا کام کرتی ہے۔ جیسے ہم ان یا شیا کو پہلی بار دیکھ رہے ہیں (ٹالسٹائے) شکلووسکی کے نزدیک ادب کا بنیادی مقصد ہی اس کے لسانیاتی وسیلے کی فرش بندی ہے جو اسے نامانوس بناتی اور عام سطح کے لسانیاتی ڈسکورس کے ماڈل کو توڑ پھوڑ کر ایک نئے نامانوس تجربے کے احساس سے دوچار کراتی ہے۔ ہم روزمرہ کے تجربات و محسوسات میں جس کشش سے محروم ہو چکے ہیں نامانوس کاری کے عمل سے اسے ایک نئی جلامل جاتی ہے۔

بورس توميشیوسکی Boris Tomashevsky نے فکشن کی ایک نئی شعریات کا تعین کرنے کی کوشش کی۔ اس نے بیانیہ کی تھیوری کی تشکیل کے باب میں پلاٹ کو بالخصوص اپنی بحث کا عنوان بنایا۔ اس نے کہانی کو Fabula اور پلاٹ کو Sjuzet سے موسوم کیا۔ اوّل الذکر مربوط و مسلسل رونما ہونے والے واقعات کا نام ہے جس کا کام پلاٹ کو محض خام مواد فراہم کرنا ہے۔ فن کار کی فنی اہلیت اسے ایک نئی تنظیم بخشتی ہے۔ بعض چیزوں کو کاٹتی چھانٹتی اور بعض چیزوں کا اضافہ کرتی اور کہانی کو ایک نیا قماش تفویض کرتی ہے۔ توميشویسکی کے لفظوں میں پلاٹ واقعات کی 'فنکارانہ نمائندگی' کا نام ہے۔ پلاٹ ہی کہانی کو رسمی سے غیر رسمی اور معمولی کو غیر معمولی کا قالب عطا کرتا ہے جس کے تحت واقعات کی ترتیب الٹ پلٹ جاتی ہے۔ وقت کے تسلسل میں خلل واقع ہو جاتا ہے۔ تجسس اور انکشاف کی صورتیں نمو پاتی ہیں۔ پھر پلاٹ ایک نقطۂ نظر اور اپنے صحیح معنی میں Discourse کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ چیزیں پھر ویسی نہیں دکھائی دیتی جیسی کہانی دکھاتی ہے بلکہ ہم چیزوں کو ایک نئے روپ میں نمایاں ہوتے ہوئے

دیکھتے ہیں جیسے وہ نئی اور ہمارے تجربے میں پہلی بار آئی ہیں۔

بورس آئخن بام Boris Eiechenbaum بھی بیانیہ کا تھیوری ساز ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کا یہ ایک عمومی موضوع ہے۔ اس کا کہنا بھی یہی ہے کہ فن کا بنیادی کام علم فراہم کرنا نہیں ہے اور نہ ہی فنی تقاضوں سے ورا مقاصد کی عمل آوری بلکہ ہیئت پسندی فلسفیانہ جمالیات اور فن کی آئیڈیولوجیکل تھیوریز سے آزاد اور خودمختار ہے۔ وہ بیلی کے معاصر نسل پر گہرے اثرات کا اعتراف کرنے کے باوجود اس کی فلسفیانہ ترغیبات پر سخت تنقید بھی کرتا ہے۔ اوا، ایم تھامپسن بیلی کو اس قدر فلسفیانہ بھی قرار نہیں دیتا جتنا وہ فن کے بنیادی تقاضوں سے آگاہ اور ان کا رمز شناس ہے۔ علامت پسندوں کی طرح ہیئت پسندوں کا خاص مسئلہ فن کی جمالیات کی بحالی ہی تھا، علامت پسند علامتوں کو فن کی بنیاد سے تعبیر کرتے تھے، ان کی متجسسانہ نگاہ کا مقصود حقائق دنیا سے پرے اور ورا ایک اور دنیا تک رسائی اور اس کی پردہ دری تھا، لیکن وہ یہ مانتے تھے کہ ''منطقی دلائل کے وسائل ان کی ترجمانی کے لیے ناکافی ہیں۔ اس طرح ان کے اظہارات ان کی تخلیقی شعری روح اور خواب اور زندگی کے ازلی تنازعے کے مظہر تھے جنھیں ایسے سرّی شعری وقوعے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو ناقابل تکرار ہیں اور جن کے تعلق سے یہ بھی واضح نہیں کیا جاسکتا کہ کس طرح اس ازلی تنازعے کو شعری فن پارے کی گوشت اور ہڈیوں میں مجسم کردیا گیا ہے۔'' علامت پسندوں نے فن کے تعبیرانہ پہلو پر زور دیتے ہوئے صناعی کے رازوں کو مشتہر کرنے کی جو مساعی کی تھیں ان کا مقصد بھی روحانی مہمات کو ان کی پوری سریت کے ساتھ ایک ایسی زبان میں ادا کرنا تھا جس کا کام اظہار سے زیادہ اخفا ہے۔ اسی لیے فن کی خودکاریت ان کے نزدیک فن کا حقیقی ضابطہ ہے۔ آئخن بام نے گوگول کے افسانے 'اوورکوٹ' کے تجزیے میں فن کی خودکارانہ ماہیت کا پرزور اعتراف کیا ہے۔ فن کا اپنا ایک خودمختار دائرۂ کار ہے جو کسی خارجی مقصد کو قبول نہیں کرتا اور نہ کوئی دعویٰ کرتا ہے اور نہ جواز فراہم کرتا ہے۔ روسی زبان میں Skaz کے معنیٰ (کہانی) کہنے کے ہیں۔ وہ ہیئت اور مواد کے روایتی تصورات کو بھی مسترد کرتا ہے۔ وہ ہیئت کو اہمیت دینے کے باوجود 'تکنیک' کو اس پر مرجح قرار دیتا ہے۔ 'اوورکوٹ' نہ تو جزوی طور پر حقیقت پسندانہ ہے اور نہ فنٹیسیائی بلکہ یکساں طور پر ایک بے ہنگم

وضع Grotesque کی حامل ہے۔ پوری کہانی کا بیانیہ آرٹ پر مبنی ہے۔ آکشن بام کا کہنا ہے کہ اوورکوٹ کی صحیح تفہیم کا حق صرف اس کی بلند خوانی کے ذریعے ہی ادا کیا جا سکتا ہے۔ کہانی کے اصل معنی و محاسن اس کے تحریری متن سے ظاہر نہیں ہوتے بلکہ انھیں ایک خاص لہجے کے ساتھ بلند خوانی کے ذریعے ہی نمایاں کیے جاسکتے ہیں۔

علامت پسندوں کی مانند میکائل باختن Michail Bakhtin (1895-1975) بھی کانٹ کے بعض تصورات سے متاثر ہے۔ باختن کا خاص مسئلہ زبان اور اس کا عملی کردار ہے۔ اس نے مارکس، فرائڈ اور سوسیئر کے تصورات کو بھی موضوع بحث بنایا ہے۔ سوسیئر کے تصور لسان سے بھی وہ متفق نہیں ہے۔ بقول اس کے سوسیئر کا سارا زور زبان کے محض رسمی پہلوؤں پر ہے، جبکہ باختن کی نظر میں زبان کے سماجی تفاعل کی خاص اہمیت ہے۔ وہ جمالیاتی عمل کو بھی انفرادی کے بجائے بین الانفرادی تناظر اور باہمی ترسیل و ابلاغ کے مقاصد سے وابستہ کرکے دیکھتا ہے۔ عام زندگی سے لے کر تخلیقی ادب میں بھی مکالماتی رشتے Diagolic relationship کی حیثیت انسانی باہمی روابط میں بنیادی ہے۔ سماجی زندگی تضادات و تناقضات سے معمور ہے جن کا اظہار مختلف لفظوں اور آوازوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ (جملے یا بیان میں ہر لفظ دوسرے لفظ کی پیش روی کرتا ہے جن سے معنی اور معنی کا ابلاغ مکمل ہوتا ہے)۔ اور جو اپنے اپنے دائروں میں عمل و ردعمل کے مظہر ہوتے ہیں۔ وہ زبان کو بنیادی طور پر مکالماتی Diagolic کہتا ہے۔ ترسیل و ابلاغ، کی جو ضامن ہوتی ہے۔ سوسیئر کے برخلاف نشان Sign کو بھی وہ مستحکم اکائی نہیں مانتا بلکہ کسی خاص سماجی سیاق و سباق میں وہ تکلم میں اسے ایک فعال عنصر کا نام دیتا ہے۔ اس کی نظر میں لفظوں میں لانگ کے بجائے پیرول کا تفاعل زیادہ معنی رکھتا ہے۔ ہر متن کا کوئی سیاق ضرور ہوتا ہے جس کے حوالے کے بغیر کوئی بھی تجزیہ ممکن نہیں۔ زبان اپنی ماہیت میں سماجی، اقتصادی، سیاسی اور آئیڈیولوجیکل نظامات میں گتھی ہوئی ہوتی ہے۔ یہاں وہ مارکس کے تصور، مادیت اور حقیقت کی اس معنی میں توثیق کرتا ہے کہ انسانی شعور نے معاشرتی مادّی حالات کے اندر ہی ارتقائی مراحل طے کیے ہیں۔ زبان اس کا ایک اہم ترین آلہ ہے جو انسانوں کے باہمی روابط اور ضروریات کے تحت پروان چڑھی۔ اسی معنی میں باختن انسانی شعور اور اس کے نفسیاتی اعمال کو سماجی مظہر سے تعبیر کرتا ہے۔

باختن نے Problems of Dostoevsky's Poetics میں ناول کے کثیرالاصواتی تصور پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے کہ ناول کا کوئی ایک اسلوب نہیں ہوتا اور نہ وہ کسی ایک آواز کا مظہر ہوتا ہے بلکہ ناول کی کامیابی اور ثروت مندی کا راز اس کی کثیرالاصواتی خصوصیت میں پنہاں ہے۔ ناول کی نثر کے وہ تین زمرے بتاتا ہے:

1- Direct discourse: راست یعنی کسی درمیانی رابطے کے بغیر ڈسکورس کا قائم ہونا، جس کا میلان بولنے والے کے حتمی معنیاتی اظہار کے طور پر بلا واسطہ حوالجاتی معروض کی طرف ہوتا ہے۔

2- Objectified discourse: معروضیایا ہوا یا ٹھوس شکل میں پیش کردہ ڈسکورس یعنی نمائندہ کنندہ شخص یا جس کی نمائندگی عمل میں آئی ہے۔

3- Double voiced discourse دو آوازی ڈسکورس یعنی کسی دوسرے فرد کے روبرو تشکیل کردہ ڈسکورس۔

باختن کے یہاں یک کلامیہ Monologic متن کی نسبت کثیر آوازی متن کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ باز متن Open-ended ہوتا ہے جیسا کہ دوستووسکی کے ناولوں کے ڈسکورس میں اسے تجربہ ہوا۔ ناول میں ہمیں ہر طرح کی آوازوں سے سابقہ پڑتا ہے اور تمام آوازیں مل کر آرکسٹرا یا جشن کا سماں پیدا کر دیتی ہیں۔ آوازوں کو تال میل میں ایک آزاد فضا میسر آتی ہے ان میں سے کوئی آواز کسی خارجی جبر کے تحت دباؤ کا شکار نہیں ہوتی۔

میخائل باختن اپنے زبان اور ادبی مخاطبہ :Discourse پر گفتگو کرتے ہوئے مختلف آوازوں :Voices کے تصور کو بھی زیر بحث لاتا ہے اور یہ بھی دلیل دیتا ہے کہ کس طرح ناول کا مخاطبہ کسی واحد آواز کے تحکم کو تہس نہس کر دیتا ہے۔

باختن کا خیال ہے کہ ناول بہ یک وقت کئی آوازوں کا جمگھٹا ہوتا ہے۔ یک کلامیہ ناول میں یہ آوازیں اس ایک آواز میں ضم ہو جاتی ہیں جسے مصنف کی آواز یعنی مصنف کا مقصد کہا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ یک آوازی ناول پوری طرح مصنف کے شعور اور دوسرے لفظوں میں نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک انیسویں صدی کے بہت سے ناول اسی یک کلامی

مخاطبہ کے باعث تنوع اور حرکت کے عنصر سے محروم ہو گئے ہیں۔

باختن کی فکر میں دو آوازی ناول سے مراد وہ ناول ہے جس میں مصنف کرداروں کو اپنی انفرادیت جتانے اور اپنے تشخص کو خود نمایاں کرنے کی پوری آزادی مہیا کرتا ہے، کردار مصنف کی آواز میں بات نہیں کرتے بلکہ ان کی اپنی آواز میں بات کرتے ہیں۔ ان کی آوازیں نہ تو مصنف کی آواز میں مدغم ہوتی ہیں اور نہ مصنف کے شعور کی اطاعت قبول کرتی ہیں۔ انھیں آوازوں کو باختن مکمل طور پر متکلم قرار دیتا ہے۔

باختن نے اپنی کتاب Problems of Dostoevsky's Poetics 1929 میں اسی نقطۂ نظر سے دوستووسکی اور ٹالسٹائے کے ناولوں کا مطالعہ تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ دوستووسکی کے ناول کا فن اس کے نزدیک دو آوازی ہیئت پر مبنی ہے۔ دوستووسکی ناول میں تمام آوازوں کو ان کی پوری بلندی یعنی آزادی کے ساتھ پھولنے پھلنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ اس کے کردار اپنا مرحلۂ زیست دوستووسکی کے لائحۂ عمل کے مطابق طے نہیں کرتے بلکہ انھیں اپنی آواز کی انفرادیت، اپنی شخصیت کی آزادانہ نمو پذیری عزیز ہے۔ ایسے کردار اپنے تناظر کی تشکیل آپ کرتے ہیں۔ دوستووسکی کے برخلاف ٹالسٹائے کے ناولوں کے کردار مصنف کے شعور کے ساتھ مشروط ہیں۔ ان کی آوازیں اپنی منفرد علاحدگیاں قائم کرنے کے برخلاف مصنف کی بسیط و بلند آواز میں ضم ہو جاتی ہیں۔ اس معنی میں ٹالسٹائے کے ناول کا فن یک آوازی ہیئت کا حامل ہے۔

باختن مصنف کے عملِ تخلیق کو مکمل طور پر خالی از ارادہ قرار نہیں دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مصنف اپنے موضوع و مواد سے باخبر ہوتا ہے بلکہ اس پر پورا تصرف رکھتا ہے اپنے کرداروں اور مواد کے تئیں اس کی حیثیت ایک ایسے ہدایت کار کی ہوتی ہے جو ہر جگہ فاعل و مختار ہے۔ باختن کے یہ تصورات کافی حد تک وضاحت طلب ہیں۔ اس نے آوازوں کے انفراد اور اختلاف کے تعین کرنے میں جو مثالیں دی ہیں ان میں بھی خاصا تضاد ہے۔ مثلاً ٹالسٹائے کے ناولوں کو اس نے یک آوازی ہیئت کے ساتھ مخصوص قرار دیا ہے اور ٹالسٹائے کے کرداروں کو بالخصوص دوستووسکی کے مقابلے میں اپنی آواز یعنی اپنے انفراد سے محروم بتایا ہے۔ جبکہ ٹالسٹائے کے اہم ترین ناول War and Piece میں کرداروں کے اوصاف بڑی حد تک نمایاں ہیں۔ وہ

کسی بھی تکنیکی معیار پر اپنے انفراد اور اپنے تشخص کے ساتھ پورا اترنے کی سکت رکھتے ہیں۔ جبکہ دوستووسکی کے مشہور ناول The Posessed میں کرداروں پر مصنف کی حاکمانہ بالادستی قطعی نمایاں ہے۔ اسی بنا پر ان کی شناخت کا رنگ گہرا نہیں ہو سکا ہے۔

باختن کا کہنا ہے کہ ناول نگار شعری استعاروں کی کمی کو مختلف بولیوں یا Heterogliossia کے ذریعے پر کرتا ہے۔ ناول کو شاعری میں استعمال کرنے والی مجازی یا استعاروں سے لدی پھندی زبان، یا شعری پیمانوں یا شاعری کی شعریات کے تناظر میں دیکھنے کے معنی ناول کے فن اور ناول کی ثروت مندی کے ساتھ ناانصافی کرنے کے ہیں۔ سچ کی کوئی ایک نہیں کئی زبانیں ہوتی ہیں۔ اس کی نظر میں کوئی چیز مکمل ہے نہ دنیا مکمل ہے۔ یہ مسلسل حرکت وارتقا کے دورایے میں کسی نہ کسی مستقبل کی طرف رواں دواں ہے۔ اس لیے کوئی فنی شہ پارہ مکمل نہیں ہوتا۔ Open endedness یا عدم تکمیل ہی اس کا مقدر ہے۔ باختن نے اپنی تھیوری کی بنیاد آئن اسٹائن Einstein کے نظریۂ اضافیت سے وضع کی ہے جسے Chronotope کہتے ہیں جو اس حقیقت کا مظہر ہے کہ ادب کے زمانی ومکانی رشتوں میں بنیادی ربط پایا جاتا ہے۔

باختن نے The Dialogic Imagination میں ادب کے کارنیوال سازانہ عمل Carnavalization پر بڑی دلچسپ گفتگو کی ہے۔

عیسائی بالخصوص رومن کیتھولک پیروکار ایسٹر (حضرت عیسیٰ کے قبر سے اٹھنے کا دن جسے عیدالفصح بھی کہا گیا ہے) سے قبل 40 دنوں تک مجاہدۂ نفس کے طور پر روزے رکھتے ہیں۔ اس زمانے کو لینٹ کہا جاتا ہے۔ عیسائیوں کے نزدیک ان دنوں کا رتبہ بہت بلند ہے۔ اس اثنا میں غل غپاڑوں اور رنگ رلیوں سے بھی عموماً احتراز کیا جاتا ہے، اسی نسبت سے ترک کردہ اشیاء میں گوشت بھی شامل ہے۔

لینٹ کے روزوں کے شروع ہونے سے پہلے کارنیوال کو ایک تہوار کے طور پر بڑے دھوم دھام اور عیش وعشرت کے ساتھ منایا جاتا ہے ان دنوں میں گوشت کھانے کی پوری آزادی ہوتی ہے اس لیے گوشت کھانے کے ساتھ دیگر سامانِ عیش سے بھی فیض اٹھایا جاتا ہے۔ کارنیوال انھیں آخری دنوں کی تقریب وتفریح کا نام ہے۔ آہستہ آہستہ کارنیوال کا تصور محض اس تہوار سے متعلق نہ ہو کر عام میلوں، ٹھیلوں، سوانگوں اور کھیل تماشوں میں بدل گیا۔ اب ہر

اس تقریب کو کارنیوال کا نام دیا جاتا ہے جو کہیں بھی کسی بھی روز اجتماعی کھیل، جشن اور تفریح کے طور پر منعقد کی جاتی ہے۔ کارنیوال کے انعقاد کا خواہ کوئی تاریخی، مذہبی یا ہنگامی، واضح یا کم واضح خارجی مقصد ہو، عوام انھیں اپنی انفرادی اور اجتماعی محرومیوں اور کم مائگیوں، کے احساس سے چھٹکارا پانے، معمول اور یکسانیت کو جھٹکنے یا اقتدار و مقتدرہ Establishment کے جبر سے فرار حاصل کرنے کا ایک علامتی اور نفسیاتی ذریعہ خیال کرتے ہیں۔

میخائل باختن نے کارنیوال کے انھیں وسیع تر گہرے اثرات کو اپنے تجزیے کا موضوع بنایا ہے جو روزمرہ زندگی پر ہی مرتسم نہیں ہوتے ادب اور زبان میں بھی مختلف نوعیت کی تشکیلات کا باعث بنتے ہیں۔ کارنیوال کی رسمی، تہذیبی اور مذہبی قدر ہی سے ادبی کارنیوال کا تصور ماخوذ ہے۔ اس کی قدیم ترین مثالوں میں سقراطی مکالمات اور ان کا وہ متناقضانہ پہلو ہے جو بظاہر بعید از منطق دکھائی دیتا ہے۔ یہ باطن منطق اساس ہوتا ہے۔ کارنیوالی عناصر میں پیروڈی، استہزائیوں :Burlesques اور ذاتی ہجویات وغیرہ کی بھی ایک کرداری خصوصیت ہے۔ اس اعتبار سے منی پس کی ہجائیہ اور کلبی تحریریں بھی اپنے کردار میں کارنیوالی عناصر کے ساتھ مخصوص ہیں۔ باختن Gargantua and Pantagruel (رابیلے) اور کہانی Bobok 1837 دوستووسکی) میں بھی کارنیوالی عنصر کی شمولیت دیکھتا ہے۔ اس کارنیوالی عنصر کی تشکیل میں بہ یک وقت کئی اجزا کام کرتے ہیں۔ اوّل دوز مانی :Dialogic ہیئت والے ناولوں کی وہ یہ صفت بتاتا ہے کہ وہ کثیر صوتی ہوتے ہیں اور خارج کے جبر سے آزادی کا منشا ان کی سرشت میں ہوتا ہے۔ خود مصنف کے نقطۂ نظر کے جبر سے بھی ان کے کردار رہائی پا لیتے ہیں۔ اسی لیے ایسے مخاطبوں میں کارنیوالی تماشوں کی آزادہ روی اور اقتدار کو تہ و بالا کرنے کا میلان شدید ہوتا ہے۔ دوم ان مخاطبوں میں طنز اور مزاح کا رویہ حقیقت کو اس کی معلوم، معین اور جانی بوجھی شکل میں اخذ کرنے کے بجائے اس کو پورے تناظر اور دیگر رشتوں میں قطعی غیر متوقع طور پر دیکھنے سے عبارت ہے۔ جہاں طنز ہے وہاں توقع شکنی ہے۔ جہاں مزاح ہے وہاں آزادی کے ساتھ کھل کھیلنے کا عمل ہے۔ موجود و معلوم کو دونوں صورتوں میں تحریف سے گزارا جاتا ہے۔ اس قسم کی ٹوٹ پھوٹ یا مقتدرہ یا مذہبی اجارہ داری اور ادارہ بندی کے تحکم کے تئیں کارنیوال مخرب اور

تباہ کرنے والی قوت کے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ سوم فینٹیسی یا فنتاسیہ وہ عنصر ہے جو موجود آزادیوں میں آزادی ـــــ کی ایک نئی تصویر پیش کرتا ہے۔ آزادی ہی نہیں انسانی تخیل کی اس روش کو ظاہر کرتا ہے جو عقیدے :Faith اور منطق :Togic سے بالا ہے۔ مصنف کسی دنیا کو پیش نہیں کرتا اور نہ ہی نقل :Imitate کرتا ہے بلکہ خلق کرتا ہے ایک ایسی دنیا جس کے سارے اور جھور کا خالق وہی ہوتا ہے اور اُسی کے دم سے وہ سرگرم اور فعال ہوتی ہے۔ باختن، دوستووسکی کی کہانی Bobok کو ایک ایسی ہی مثال بتاتا ہے۔

ادبی تنقید کی تاریخ میں ہیئت پسندی (Formalism) کے ساتھ دو تحریکات منسوب ہیں۔ ایک روسی ہیئت پسندی Russian Formalism (20ویں صدی کے دوسرے دہے میں جس کا آغاز ہوا) اور دوسرا نئی تنقید New Criticism (1930 کے بعد)۔ اوّل الذکر کی بنیادی سازی اور عروج سویت روس میں ہوا اور 1930 میں وہیں وہ سیاسی عتاب کی نذر ہوگئی اور اس کا خاتمہ بالخیر ہوگیا۔ 1930 ہی میں امریکہ میں نئی تنقید کے برگ و بار پھوٹے جسے ہیئت پسندی کے ساتھ بھی مربوط کیا جاتا ہے۔ دونوں میں جو مماثلتیں ہیں وہ اتفاقی ہیں اور دونوں ہی بڑی حد تک ایک ہی منصب پر اساس رکھتی ہیں۔ دونوں کے نزدیک ہر تخلیقی شہ پارہ اساساً ایک لسانی ساخت ہے۔ دونوں کی تاکید زبان کے آزاد اور صناعانہ عمل پر ہے۔ دونوں تاریخی اور سوانحی تناظرات کی نسبت ادبی متن کے غائر مطالعے پر زور دیتے ہیں۔ بعض اعتبار سے روسی ہیئت پسندی کی بساط وسیع ہے، فکشن/ بیانیہ ان کے مباحث میں ایک خاص مسئلے کی حیثیت رکھتا ہے جس سے نئی تنقید صرف نظر کرتی رہی۔

روسی ہیئت پسندوں نے بیانیہ کے تفاعل کو خاص توجہ کے ساتھ موضوع بحث بنایا۔ انھوں نے جوناتھن سوفٹ اور لارنس اسٹرن کے ناولوں میں ان تدابیر Devices کی طرف متوجہ کیا جو نامانوس کاری کا تاثر خلق کرتی ہیں۔ بورس تومیشوسکی نے بالخصوص Gullivers Travels اور شکلووسکی نے اسٹرن کی Tristam Shandy کے ناول میں ان تدابیر کو کس طور پر بروئے کار لایا گیا ہے؟ جیسے سوالوں کے مفصل و مدلل جواب فراہم کیے۔ گلور کی کہانی میں یوروپی عصری سماجی و سیاسی نظام کے تناقضات کو بے حد خلاّقانہ طور پر طنز و تضحیک کا موضوع بنایا گیا۔ گلور

ایک گھوڑا ہے جو اپنے مالک کے سامنے حکمراں طبقے کے رسوم کے کھوکھلے پن کی قلعی کھولتا ہے۔ مسٹر شینڈی کی وضع قطع ان کے گہرے غم کو ایک نئی بصیرت عطا کرتی ہے۔ اس طور پر مانوس اور رسمی صورت حالات اور اعمال کو ان ناولوں میں انتہائی نامانوس اور غیر رسمی پیرائے میں ادا کیا گیا ہے جو ایک غیر خودکارانہ عمل ہے اور جسے غیر خودکارانہ زاویے سے دیکھنا چاہیے۔

بیانیہ کے مباحث کو ایک نئی آب بیانیہ تھیوری/ بیانیاتیت Narratology سے ملی۔ بیانیہ کے مختلف پہلوؤں اور اس کے تشکیلی عناصر پر گفتگو اور مباحث کا آغاز باقاعدگی کے ساتھ ارسطو سے ہوتا ہے لیکن تنقید کے عمومی مباحث کا محور شاعری اور شاعری کی شعریات کو مختص تھا۔ باختن نے شاعری اور فکشن کی شعریات کو گڈمڈ کرنے کے رویے کے خلاف پہلی بار یہ تصور دیا تھا کہ فکشن کی شعریات کے مناصب شاعری کی شعریات کے مناصب جداگانہ ہیں۔ ارسطو سے قبل افلاطون نے نقالی/ نمائندگی یا دکھانے کے عمل اور Diegesis کو کہنے یا قصہ گوئی Minesis کے عمل سے تعبیر کیا تھا۔ لیکن ارسطو نے عملی اور تعقلی بنیادوں پر نقالی/ نمائندگی کو قدرے قابلِ قبول معنی تفویض کر کے بہت کچھ اضافہ و ایزاد کے لیے پس روئسلوں پر چھوڑ دیا۔ ارسطو نے ایک اعتبار سے بیانیاتی مطالعے کے لیے ایک بنیاد فراہم کر دی تھی۔

ہیئت پسندوں نے بیانیہ کے ضمن میں ساختیاتی نقطۂ نظر سے جائزہ لینے کی سعی کی کہ اس کا تعلق مجموعاً اصناف سے کیا ہے؟ شکلووسکی نے How Don Quixote is Made یعنی ڈان کوئٹے کیسے بنا؟ عموماً کوئٹے کو ایک احمق کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے۔ سروانٹے Cervantes جو اس ناول کا مصنف ہے بتدریجی طور پر اپنے مضحک گھڑسوار کو ایک بذلہ سنج کے مظہر کے طور متعارف کراتا ہے۔ جابجا ایسی داخلی کلامیوں سے سابقہ پڑتا ہے جو تہہ دارانہ مفہوم رکھتی ہیں۔ ڈان کوئٹے کے بیانات اور دعوے اس کی حکمت و ہوشیاری کے مظہر ہیں جبکہ اس کے حرکات و اعمال اس کی بے وقوفی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک دولخت کردار ہے۔ سانکو پانزا Sancho Panza ایک دوسرے کردار یعنی دوسری حکمت و دانائی کا مظہر ہے۔ اس کی خودکلامیاں ایک دوسرے سے پیوست مقبول عام محاوروں سے پوری طرح باہم چست و پیوست ہیں۔ اس کے ذریعے ہمیں اس عہد کے متعدد لوک اقوال کا علم ہوتا ہے۔ شکلووسکی نے ڈان کوئٹے کے بیانات

اور اعمال کو ایک خاص زمان میں تنظیمی صورت عطا کرنے کا نام دیا ہے۔ شکلووسکی کا یہ بھی کہنا ہے کہ ڈان کوئیٹے کو ہمیں ایک ایسے کردار کے طور پر نہیں سمجھنا چاہیے کہ مصنف کا ابتدائی مرحلے میں ایک مخصوص ٹائپ (متعین) آدمی کے طور پر خلق کرنے کا ارادہ تھا۔ اس کی تشکیل ناول کی ساخت کے عملیے کے تحت یا دورانِ عمل ازخود نمو پاتی ہے۔ ناول کی تعمیری ساخت ہی نے دراصل ان کرداروں کو پیدا کیا ہے۔ شکلووسکی کا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کس طرح مختلف عناصر ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں اور جو ناول کے معنی کا تعین کرتے ہیں۔

اسکفتی موف بھی The Poetics and Geneis of Bylina میں روسی لوک بیلڈز (بائلنا Bylina) کی تعمیری ساخت کو موضوع بحث بناتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جذبۂ تجسس کو برقرار رکھنے کی مساعی سے بائلنا کی ساخت نمو پاتی ہے۔ ہیرو کوتاہ قدر ہے، جوان العمر، ناتجربہ کار، احمق ہے اور دشمن کو اصل سے زیادہ سمجھتا ہے۔ اس کی ماں، اس کے دوست اور بیان کنندہ بھی اسے خطرات سے آگاہ کرتے ہیں۔ تاہم حیرت انگیز طور پر وہ بڑی آسانی کے ساتھ مدمقابل سے نبردآزمائی میں کامیاب بھی ہوجاتا ہے۔ نبردآزمائی کی منظرکشی کے بعد بائلنا یک لخت اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ تجسس بھی باقی نہیں رہتا اور نہ اس کے باقی رہنے کا کوئی جواز ہی بچتا ہے۔ اسکفتی موف کہتا ہے کہ بائلنا سے ولادیمیر Viladimir ایک مجہول اور حریص اور کبھی ایک بزدل شخص کے طور پر اجاگر ہوتا ہے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ بائلنا پر ایشیائی لوک قصوں کا گہرا اثر ہے جن میں حکمراں کو ایک منفی رنگ میں پیش کیا جاتا ہے۔ اسکفتی موف کا کہنا ہے کہ ولادیمیر کے ساتھ جو غیر ہمدردانہ رویہ اختیار کیا گیا ہے اس کا تعلق بائلنا کی کمپوزیشن یعنی ترکیبی ساخت سے ہے۔ بائلنا ایک کردار یعنی Bogatyr کے محور پر گشت کرتا ہے جس کے باعث تجسس کو قائم رکھنا آسان ہوگیا۔ اگر پرنس کے کردار کو مساوی درجہ دے دیا جاتا اور اس کی بہادری اور شان و شوکت ہیرو جیسی ہوتی تو نظم میں وہ ترکیبی توازن قائم رہتا نہ وہ تاثر جو اس سے خلق ہوا ہے۔

پروپ نے Morphology of the Fairy Tale (1928) میں ساختیاتی مطالعے ہی پر اساس رکھی ہے جو بیانیہ کی فہم، تشکیل کی بنیادوں، سرچشموں اور لوک کہانیوں کی روایت سے اس کے اٹوٹ سلسلے کو کئی نئے معانی فراہم کرتی ہے۔ پروپ نے 115 روسی پریوں کی کہانیوں کا مطالعہ

کرنے کے بعد ان میں سے کرداروں کے 31 تدریجی تفاعلات کی فہرست سازی کی ہے نیز سات بنیادی کرداروں کے ٹائپ کی طرف اشارے کیے ہیں، جیسے ہیرو، ولن، معاون کردار، باطل/مصنوعی ہیرو، شہزادی وغیرہ۔ پروپ نے ایک ہیئت پسند/تشکیلیاتی انداز نظر کے ساتھ غیر ضروری تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے جو طریق کار اختیار کیا ہے اس کی بنیاد وشناختی لسانیات پر ہے۔

پروپ نے ساخت ہی سے معاملہ رکھا ہے جو دوسرے تمام ہیئت پسندوں سے مختلف ہے۔ پروپ مطالعہ صرفیات کو اشکال کے مطالعے سے موسوم کرتا ہے۔ اس کی 'مورفولوجی آف دی فوک ٹیل' دراصل لوک قصوں کی ساختوں اور پلاٹ کی تشکیلات پر ہے۔ پروپ نے ان قصوں کی تاریخ بیان کی ہے نہ ان کی سماجی معنویت کو حوالہ بنایا ہے۔ 1928 میں جب سوویت روس میں پارٹی کا تسلط ہوا تو پروپ کی یہ تصنیف منظرنامے سے غایب ہوگئی۔ 1950 میں ساختیاتی پسندوں کے ذریعے جب اس کی دریافت عمل میں آئی تو بیانیہ کو ایک نئے معنی فراہم کرنے کے سلسلے میں اسے ایک بنیادی اور عہد ساز کارنامے سے تعبیر کیا گیا۔ بالخصوص کلاڈ لیوی اسٹراس نے اپنے اسطوری مطالعے میں پروپ کے تصورات کا اطلاق کیا ہے۔

پروپ نے بلڈنگ بلاکس کی طرح جن 31 تفاعلات کو مرتب کیا ہے کسی ایک قصے میں یہ تمام یک جا نہیں ہوتے اور نہ یہ سب کسی ایک قصے میں ایک ساتھ واقع ہوتے ہیں۔ تفاعل کی تدریجی ترتیب میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ ان میں سے انتخاب کر کے کوئی پلاٹ بھی تیار کیا جاسکتا ہے۔ ان قصوں کے تجزیے کے لیے پروپ نے جو طریقہ کار اختیار کیا ہے اس کا مقصد اس منطق سے باور کرانا ہے کہ ان کی 'حیرت انگیز کثیرالاشکالیت' 'Amazing multiformity' کی تہہ میں واقع انوکھا پن، یکسانیت کے انوکھے پن سے درجے میں کم نہیں ہے۔

پروپ واضح کرتا ہے کہ روایتی ارباب علم پریوں کے قصوں، روزمرہ کی زندگی پر مبنی قصوں اور جانوروں کے قصوں میں زمرہ بندی کر کے تذبذب اور خلط مبحث کی صورت پیدا کردی مثلاً پریوں کے قصوں میں بھی جانوروں کے کردار آگئے۔ پلاٹ کے لحاظ سے بھی اس طرح کے زمرہ بندی کامیاب نہیں ہوسکی بلکہ پلاٹ ایک مبہم لفظ بن کر رہ گیا۔ جب کوئی پلاٹ کو چھوٹے چھوٹے Motifs محرکوں یعنی بیانیہ اکائیوں میں منقسم کرتا ہے تو پھر مزید ان کی تقسیم ممکن نہیں ہوتی کیونکہ محرکوں کے طور پر اشیا و اعمال

اور وقائع نگاری کی خصوصیتوں کے برتاؤ کا انتخاب ایک مسئلے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

پروپ، ہیرو صورت حال، پلاٹ کے تفاعل سے اپنی بات شروع کرتا ہے۔ اس کے مطابق مختلف ڈرامائی کردار مختلف قصوں میں ایک جیسے اعمال سے گزرتے ہیں جیسے طول طویل اسفار کے لیے ہیرو کو ایک گھوڑا، ایک چیل، ایک کشتی یا ایک کرشماتی انگوٹھی دی جا سکتی ہے اس سلسلے میں کسی غیبی مدد کے لیے کسی دیوی، فرشتے یا کسی برگزیدہ ہستی کا بھی انتخاب کیا جا سکتا ہے اور سنسنی خیز اور خوفناک رکاوٹوں کے لیے ایک ساحرہ، ایک بھالو، ایک چوبی بھتنی کا کردار بھی تشکیل دیا جا سکتا ہے۔

پروپ ان تفاعلات کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر بتاتا ہے جو پریوں کے قصے کے لیے ضروری ہیں۔ اس کے بعد وہ ان تفاعلات سے پردہ اٹھاتا ہے جنھیں وہ انفرادی قصوں کی تنظیم کے لیے لازمی قرار دیتا ہے۔ اخیر میں وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس قسم کی ساختوں کا تمام پریوں کے قصوں میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

کلاڈی لیوی اسٹراس Claude Levi-Straus کی تصنیف Structureal Anthropology، ساختیاتی بشریات کا شمار ساختیات کے ابتدائی کارناموں میں کیا جاتا ہے۔ اسٹراس اساطیری تجزیے میں ساختیاتی طریق کار ہی کو بروئے کار لایا ہے۔ اس کی بھی یہی دلیل ہے کہ منفرد اسطور یا کسی قصہ (سوسیئر کے پیرول کے مطابق) کی کوئی نمایاں طور پر الگ سے شناخت کی جا سکتی ہے نہ وہ اپنے آپ میں کوئی فطری یا امتیازی معنی رکھتا ہے۔ اس کی تفہیم کے لیے اس کے دوسروں سے روابط اور دوسرے متعلق عناصر کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اساطیر کو پورے اساطیری نظام (لانگ کی طرح) کے تحت ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

بیانیہ کی بحث بہت پرانی ہے۔ لیکن بیانیات Narratology کے تحت اس کے معنی، تصور اور متعلقات کا دائرہ خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ بیانیات اصلاً ساختیات کی ایک شاخ ہے۔ جس نے اپنی بیش تر اصطلاحات، لسانیات سے اخذ کی ہیں اور اب خود ایک آزاد اور خود مکتفی تصور کے طور پر بحث کا سرگرم موضوع مانا جاتا ہے۔ اس تصور کی تعریف کم سے کم لفظوں میں یہ کی جا سکتی ہے کہ بیانیات کے مطالعے کا منصب ہی یہ ہے کہ بیانیوں Naratives میں معنی کیسے تشکیل پاتے ہیں اور وہ بنیادی طریق کار او، طریق عمل کیا ہے جو کہانی کہنے کے تمام اعمال میں

مشترک پایا جاتا ہے۔ بیانیات کسی ایک یا منفرد کہانی کی قرآت یا تفہیم کا نام نہیں ہے بلکہ کہانی کے عمل اور اس کی ماہیت کا مطالعہ ہے اور جس کا شمار ایک تصور اور ایک تہذیبی عمل کے طور پر کیا جاتا ہے۔ کہانی واقعات کے ایک منظم سلسلے کا نام ہے اور پلاٹ اسے ایک نئی تنظیم اور ترکیب میں ڈھالنے کا فن ہے جو واقعاتی سلسلے وار ترتیب کو الٹ پلٹ دیتا ہے۔ ابتدا، وسط، انتہا کی منطقی ترتیب کچھ کی کچھ شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح کہانی کی مانوس شکل پلاٹ میں نامانوس شکل میں بدل جاتی ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی کو Fabula اور پلاٹ کو Sjuzhet (تلفظ: سؤ جے) کا نام دیا ہے۔ شمالی امریکی تحریروں میں عموماً کہانی کے لیے اسٹوری اور پلاٹ کے لیے ڈسکورس کی اصطلاحیں رائج ہیں یعنی ڈسکورس، کہانی کو ایک نئے معنی فراہم کرنے کا عمل ہے۔ جیرالڈ ژینے نے کہانی کو Histoire اور پلاٹ کو Recit سے موسوم کیا ہے۔ لیکن بیانیات محض کہانی اور پلاٹ کے مباحث یا بیانیہ میں معنی کیسے تشکیل پاتے ہیں، کے مطالعے کو مخصوص نہیں ہے بلکہ اس کے تحت بیانیہ کے اسلوب، نقطۂ نظر، کردار کی تشکیل، بازگشی (فلیش بیک) فلیش فارورڈ، داخلی اور خارجی ماسکہ سازی Focalisation، جزئیات اور محذوفات کے عمل اور اسی طرح کے بہت سے عوامل کا مطالعہ بھی اسی ذیل کی چیز ہے۔ گویا محض کہانی کی بیرونی تنظیم یا خارجی ہیئت کا مطالعہ ہی کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ اس کی گہری ساخت میں جو پیچیدہ تر ایک جال بچھا ہے اسے معنی فراہم کرنے کی خاص اہمیت ہے۔ بیانیات کے سلسلے میں والدیمیر پراپ Valdimir Propp کی The Morphology of the Folktale زتیتن تودوروف Tzyetan Todorov کی The Poetics of Prose (1977) کے علاوہ ان کتابوں میں بھی بیانیہ کو تفصیل کے ساتھ موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ سیمور چٹ مین Semour Chatman کی Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim (1978) ویلیس مارٹن Wallace Martin کی Recent Theories of Narrative (1986)، پال رکوئر Paul Ricoeur کی Time and Narrative (تین جلدوں پر مشتمل) (1984-88) میکے بل Mieke Bal کی Narratology: Introduction to the Theory of Narrative وغیرہ۔

ارسطو نے خصوصاً تھیم کو پروپ نے پلاٹ کی تشکیل کو اور جیرالڈ ژینے Gerald Genette

نے بیانیہ کو مرکزی اہمیت دی۔ بیانیاتی تھیوری ساز انفرادی بیانیوں میں سے ان بالتکرار واقع ہونے والی ساختوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتے ہیں جن سے ہمیں تمام بیانیوں میں سابقہ پڑتا ہے۔ قصہ یا کہانی کے مواد کے بجائے ان کی توجہ کا مرکز کہانی کہنے والے Narrator اور کہانی / بیانیہ کی ساخت Narrativ Structure ہوتا ہے۔ بیانیہ تھیوری ساز مختصر بیانیوں کے تجزیوں سے درجات اخذ کرتے ان کی توسیع کرتے اور ان کی جلاکاری کرتے ہیں تاکہ ان کے حوالے سے طویل بیانیوں کی پیچیدگیوں کا نقشہ مرتب کیا جاسکے۔ روایتی تنقید کے طریق کار کے برخلاف ہیئت پسند عمل اور ساخت کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ وہ ان تمام بیانیوں کے مابین مماثلتوں میں خاص دلچسپی رکھتے ہیں جن سے انھیں قاریانہ حظ میسر آتا ہے۔ بیانیہ کا یکتا اور اوریجنل ہونا ان کے لیے کوئی کشش نہیں رکھتا کیونکہ ان کا اصل مقصود تو بیانیہ کی ساختوں کو دریافت کرنا اور ان کے تفاعل کی پیچیدگیوں کا مطالعہ ہے۔ اکثر ساختیاتی بیانیاتی تھیوری سازوں نے وسیع سطحوں پر بین المتونی روابط یا اس آفاقی بیانیہ ساخت اور ایک مشترک گرامر کی دریافت کرنے کی سعی کی جو تمام بیانیوں کی تہہ میں کارفرما ہے۔

ٹوڈوروف Trdrrov نے بوکیشو کی Decameron کے رومانی پاروں Romances کا مطالعہ اسی نہج پر کرتے ہوئے اپنی نظر بیانیہ کی گرامر کی دریافت ہی پر مرکوز رکھی۔ اس نے اپنی تصنیف Grammaire du Decameron (1969) میں بیانیہ ترکیب نحوی Syntax کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا کہ اس کی بنیادی اکائی، فقرہ جملہ ہے جو فاعل مسند الیہ Subject اور مسند Predicate پر مشتمل ہوتا ہے۔ ساختیات کا اصرار اسی امر پر ہے کہ کسی مفردہ اکائی کو تنہا نہیں سمجھا جاسکتا۔ ساختیوں اور وسیع جالوں Networks کے سیاق میں ہی اسے سمجھا جاسکتا ہے۔ منفرد فن پارہ (پیرول جیسا ہے) جو نظام کے صرف ایک حصے کا مظہر ہے جب کہ (لانگ کے تحت) ادب کی گرامر یا اس پورے نظام کو آشکار کرتا ہے، ساختیات نے اس طرح 'ادب زبان کے مماثل ہے' کی بنیاد پر ایک میٹاسسٹم / ایک طرز فکر کی تشکیل کی جس کے تحت زبان، ادب کی نوع Literature's Being کی مترادف ہے۔

O

متنی تجزیے کا ایک نیا انقلابی تصور،
پس ساختیاتی / ردِ تشکیلی تنقید

ژاک دریدا اور دوسرے

ژاک دریدا Jacque Derrida 1930 میں الجیریا میں ایک نچلے یہودی گھرانے میں پیدا ہوا۔ اہلِ یہود کو صدیوں سے کئی طرح کی صعوبتیں جھیلنی پڑی تھیں۔ ہجرت بعد ہجرت ان کا مقدر تھا۔ انھیں اپنے حاشیائی اور دربدری ہونے کا احساس انفرادی اور اجتماعی ہر دو سطحوں پر تھا۔ وہ دنیا زاد ہونے اور ایک قدیم ترین مذہب وتہذیب کے نمائندہ ہونے کے باوجود دنیا کے کسی چپے پر ان کا اجارہ تھا نہ ان کی کوئی مستقل پناہ گاہ تھی۔ اسی المیے اور ایک بڑی محرومی کے شدید احساس نے فرونڈ کو لاشعور کا تصور قائم کرنے کی تحریک دی جو انسانی پاکیزگی نفس کے روایتی تصور کے تئیں ایک زبردست جھٹکا تھا۔ دوسرا اس سے بھی بڑا جھٹکا دریدا نے ردِ تشکیل تھیوری کے تحت دیا کہ خدا، مذہب، دنیا، عدم اور سارے حقائق ومفروضات محض

زبان کے زائدہ ہیں اور ان کے معنی کا کوئی مرکز نہیں ہے۔ ایک لحاظ سے دریدا کی تھیوری کی تشکیل میں یہودی ربانوی Rabbinical روایت جو یہودی شریعت یا تعلیمات کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے، کا خاص کردار رہا ہے۔ دریدا نے فرانس اور متحدہ امریکہ دونوں ملکوں میں تعلیم حاصل کی تھی۔ باغیانہ شعور کی پرداخت میں فرانس کی سرزمین بے حد سازگار ہے۔ فرانسیسی دانش ہمیشہ مقبولِ خاص و عام روایتی تصورات کو سوال زد کرتی رہی اور نئے NEW کے لیے فضا سازی کا کام بھی انجام دیتی رہی۔ فرانسیسی دانش کا ذوق بے حد ترقی یافتہ تھا۔ اس نے مقتدرہ، حکومت اور استناد کو چیلنج کیا اور ہمیشہ نام نہاد کوتاہ قد دانش وروں کا مذاق بھی اڑایا۔ دریدا کو اسی فرانسیسی تضحیکی روایت کا نمائندہ کہا جاسکتا ہے جس کے پیچھے اس کا یہودی انتشار آگیں کلچر کا پس منظر بھی ایک اہم ترغیب کا باعث تھا۔ دریدا کو اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ ایک طرف فرانسیسی دانش بے حد ترقی یافتہ اور روایت شکن ہے اور دوسری طرف نظامِ تعلیم اپنے روایتی حصاروں سے باہر نہیں نکلا ہے۔ باہر کی دنیا میں جو غیر معمولی باغیانہ فکر وافکار کی ترویج واشاعت ہو رہی ہے، جامعات ان سے بے بہرہ ہیں اور اپنی لیک پر قائم ہیں۔ حتیٰ کہ سوسئیر کی زبان کی تھیوری کو بھی اس تعلیمی نظام نے تاہنوز قبول یا تسلیم نہیں کیا تھا۔ جامعات کے نزدیک روایتی اکادمیاتی اندازِ نظر ہی کی خاص اہمیت تھی جسے سوال زد نہیں کیا جاسکتا۔ اسی بنیاد پر ادب و فلسفے کے روایتی نظریات کو استناد کا درجہ بھی حاصل تھا۔ فرانسیسی نظامِ تعلیم کی تاریخ میں مئی 1968 کے جامعاتی طلبا کے انقلابی اقدام کی اس معنی میں خاص وقعت ہے کہ جس عموی بے چینی نے انھیں علم بغاوت بلند کرنے پر مجبور کیا تھا، اسے اسی سرد اور ٹھٹھرے ہوئے نظامِ تعلیم کے دستور سے مربوط کر کے دیکھنا چاہیے۔ جو ذہنی جلا کاری کے بجائے ذہنوں

کو منجمد و مجہول کرنے والی کلید بن کر رہ گیا تھا۔ اسے بھی ایک اتفاق ہی کہنا چاہیے یا عصری مشترکہ اور عمومی رویہ، کہ طلبا نے یہ انقلابی اقدام دریدا کی معرکۃ الآرا تصنیف Of Grammatology بابت 1967 کے ایک برس بعد اٹھایا تھا اور جس کی پہلی اشاعت فرانس ہی میں ہوئی تھی۔

مابعد جدیدیت اور پس ساختیات سے متعلق جتنی بھی تھیوریاں ہیں ان میں ردتشکیل Deconstruction سب سے ذی اثر اور بحث طلب موضوع کے طور پر ثابت ہوا۔ موجودہ فلسفیانہ مباحث اور ایک انتہائی غیر روایتی سوال زد کرنے والے نظام تصور کی حیثیت سے یہ ایک واحد دانش ورانہ، مرعوب کن اور متنازعہ تھیوری ہے جو معاصر فلسفے اور اینگلو امریکی ادبی تھیوری پر بڑی شدت کے ساتھ اثر انداز ہوئی اور جس نے آن کی آن میں تمام مقبول عام رجحانات و تصورات کا رخ موڑ دیا یا ان پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ادبی تھیوری کے تعلق سے بحث و مباحث میں جو سرگرمی پیدا ہوئی تھی وہ روز بہ روز شدت اختیار کرتی گئی جس نے ادبی مطالعات میں ایک انقلاب سا برپا کر دیا۔ ادبی نقادوں اور متعدد فلسفیوں نیز ماہرین لسانیات کا بیش تر وقت نظری مباحث کی نذر ہوتا رہا۔ یہ پہلی بار ہوا کہ ادبی تنقید، سماجی تھیوری، تحلیل نفسی، سیاسی تھیوری اور فلسفے کے مابین کی حدیں نہ صرف زبردست متاثر ہوئیں بلکہ ٹوٹ پھوٹ گئیں۔ ادبی مطالعات میں یہ ایک نئے نظام فکر کی نمائندگی کا اعلامیہ تھا جسے خصوصاً Paradigm Shift سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ نئی ادبی تھیوری نے بے حد تیزی اور بے دریغی اور شدت کے ساتھ اکادمیاتی ادبی روایت کو نشان زد و سوال زد ہی نہیں کیا بلکہ اس کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا۔ مغربی فلسفہ و فکر کی تمام بنیادوں اور نمائندگیوں کا از سرِ نو محاکمہ کیا جانے لگا۔ حقیقت اور دنیا کے بارے میں جو تصورات قائم تھے ان پر سب سے پہلے ساختیات نے ضرب لگائی جو بے حد کاری تھی، دوسری اسی سلسلے کی کڑی کے طور پر پس ساختیات کا ورود ہوا جس نے ساختیات سے اخذ بھی کیا اور اسے چیلنج بھی کیا۔

بعض حضرات کے نزدیک یہ ایک منفی نظریہ ہے جس کا رُخ نیستی اور معدومیت کی طرف ہے، لیکن اپنے صحیح معنی میں ردتشکیل، تجزیے کا ایک طریق ہے۔ فرانس میں اس کے علم بردار

ژاک دریدا اور رولاں بارتھ ہیں، امریکہ میں ہیرلڈ بلوم Herald Bloom، ہلس ملر Hills Miller، پال دی مان Paul de Mann اور جیوفری ہرٹ مَن Geoffrey Hartman نے اسے ایک اہم علمی تصور کے طور پر قائم کیا۔

اردو تنقید میں ڈی کنسٹرکشن کے لیے ردِ تشکیل کے علاوہ ردِ تعمیر، لاتشکیل، ساخت شکنی جیسے مترادفات بھی مستعمل ہیں۔ سابقہ De میں ایک نفی کا پہلو بھی مضمر ہے، اس لیے اکثر ناقدین اسے ایک منفی فلسفیانہ تنقیدی رویہ سے تعبیر کرتے ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ردِ تشکیل کا ایک انتہا پسند پہلو اس کے غیر مفاہمانہ، غیر ہمدردانہ اور بالکلر ار روایت مخالف رویے میں پنہاں ہے۔ کنسٹرکشن کے بہت سے معنوں میں تعبیر اور تجزیہ کا بھی شمار ہے، ان تعبیرات سے صرف نظر کرنے کے باعث ہی بعض علماء نے اسے قطعی انکاریت Nihilism ہی کی ایک شق قرار دیا ہے کہ اپنی بیش تر صورت میں اس کا رخ نیستی، معدومیت اور لاشئیت کی طرف ہے۔

باربرا جانسن (Barbara Johnson) نے ڈی کنسٹرکشن کو تجزیہ کے معنی ہی میں اخذ کیا ہے، اشتقاقی سطح پر جس کے معنی بے دخل کرنے Undo کے ہیں یعنی تشکیل نو کرنا۔ ردِ تشکیل سلسلہ فکر میں متن و معنی یا ادراکِ حقیقت کے تصور میں اکثر تناقض، تضاد یا ابہام کا تاثر نمایاں ہے اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ردِ تشکیل ایک طریقِ تنقید سے زیادہ فلسفۂ تنقید بھی ہے۔ مختلف نقادوں نے اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیر و توجیہ کی ہے اور ان توجیہات میں ذاتی ترجیحات بھی شامل ہوگئی ہیں (آئیڈیولوجی کی صورت میں ذاتی ترجیحات کی شمولیت خود ردِ تشکیل کے موقف کے مطابق ہے) پال دی مان، ہلس ملر اور جیوفرے ہرٹ مَن (نقادوں کا یالے گروہ Yale group، جس سے یلیزم Yalism بنا ہے) کے تصورات و تعبیرات میں افتراق نمایاں ہے۔ جب کہ یہ حلقہ دریدا کے اصولوں ہی کو اپنا رہنما خیال کرتا ہے۔ ساختیات سے ردِ تشکیل تک کے تصورات میں یقیناً ایک تسلسل موجود ہے۔ مگر یہ تسلسل بڑی حد تک داخلی اور مخفی قسم کا ہے جسے تاویل و تعبیر اور طاقتور ذہانت کے ذریعے باقاعدہ ترتیب دینے کی بہ زور کوشش کی گئی ہے۔ تاہم ایک ایسی مکمل تھیوری میں اسے باندھنا مشکل ہوگا۔ جس پر صحیح، درست، قطعی، اور مطلق جیسے الفاظ کا سابقہ چست کیا جا سکے۔ ردِ تشکیل کی یہ جرأت ہمارے لیے یقیناً ایک نیا تجربہ ہے

کہ وہ خود اپنے استرداد کا حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

ردّ تشکیل کا سب سے بڑا نمائندہ ژاک دریدہ ہے جو معنی پس معنی، معنی در معنی کے تصور کو الٹ کر معنی ردّ معنی میں بدل دیتا ہے اور چونکہ معنی، دریدا کے مفہوم میں تعلیق ہی تعلیق ہے، التوا ہی التوا ہے، اس لیے صداقت کی نہ تو کوئی نہایت ہے اور نہ ہی وہ مطلق ہے۔ وہ کیا ہے؟ اس کی کیا شکل ہے؟ ردّ تشکیل ان کے جواب فراہم نہیں کرتی بلکہ سوال در سوال در سوال پر مہمیز کرتی ہے۔ سوال قائم کرنا ہی نامعلوم سے معلوم کو اخذ کرنے کی پہلی سعی ہے، پہلا اقدام ہے۔ اس معنی میں ردّ تشکیل معنی کو تہ و بالا کرنے کے عمل سے وابستہ رجحان نہیں ہے اور نہ ہی لفظ کنسٹرکشن یعنی تعمیر مترادف ہے اسٹرکچر یعنی ساخت کا۔ باربرا جانسن بھی ردّ تشکیل: De construction اور انہدام: Destruction کو ایک دوسرے کا ہم معنی یا مترادف لفظ قرار نہیں دیتیں۔ بلکہ یہ عمل معنی کی کثیر المعنویت اور اس کی گرہیں کھولنے یعنی معنی کشائی اور معنی کاری کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔ چونکہ معنی کی کوئی حد نہیں جس طرح صداقت کی کوئی حد نہیں، اس لیے معنی کے عدم استقلال کے تصور سے ایک غیر یقینی کا تاثر بھی ابھرتا ہے جو بعض حضرات کے لیے کوفت کا سبب ہے اور بعضوں کے لیے مسلسل انبساط آفرینی کا سبب کہ معنی کی غیر معین صورت مستقلاً نئی مہم کے تئیں اکساتی اور للچاتی ہے۔

ادبی تنقید میں ردّ تشکیل کو متن کی ایک خاص قسم کی قرأت یا مطالعے پر زور دینے والی تھیوری بھی کہا گیا ہے۔ اسی نسبت سے وہ ادبی تنقید کو بھی حقیقت، اشیاء اور معنی کے ادراک کے ایک نئے طریقے سے متعارف کراتی ہے۔ اسے تجزیاتی تفتیش کے ایک طرز کا بھی نام دیا گیا ہے، جو متن کو ردّ تو کرتا ہے مگر ہر رد کے ساتھ ایک نئے متن کے امکان کی جھلک بھی اسی میں مضمر ہوتی ہے۔ اس طرح معنی کی جڑوں تک پہنچنے کی مہم میں (جو کبھی پوری نہیں ہوتی) ہمارا سابقہ ان مفاہیم و مطالب سے بھی پڑتا ہے جو اندرمتن ہونے کے باوجود فوق المتن ہوتے ہیں (اور فوق المتن کا تلازمہ قرأت کے تفاعل سے جا کر ملتا ہے) اصلاً یہ کرشمہ قرأت کے تفاعل پر ہی منتج ہے اور اسے بڑی آسانی سے تخلیقی قرأت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اور ردّ تشکیل کو فلسفہ معنی بھی کہہ سکتے ہیں۔ معروف ترین ردّ تشکیل نقادوں کے علاوہ ایسے نقادوں کی ایک بڑی

تعداد ہے جو خود کو ردِ تشکیل تھیوری سے نابستہ کہتے ہیں مگر ردِ تشکیل کا فلسفہ معنی، تصورِ تفہیم یا طریق قرأت کے اثر سے ان کے ادبی تجزیے بھی قطعی بے تعلق نہیں ہیں۔

دریدا کے نزدیک جوہر یا مرکز تک رسائی یا حتمی اور اساسی معنی یا معنی بطورِ وحدت جیسے تصورات اور ان بنیادوں پر جس مغربی فلسفے نے اپنے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی عمارت کھڑی کی ہے، محض ایک بھرم ہے وہ اس صوت مرکز: Phonocentric تصور صداقت کو بھی بے دخل کر دیتا ہے جس کے تحت لفظ حتیٰ کہ لفظِ خدا بھی بطورِ صداقت کے اخذ کیا جاتا ہے۔صوت مرکزیت Phonocentrism کا تصور اسی بنیاد پر قائم ہے کہ تحریر پر تقریر فوقیت رکھتی ہے، اس لیے بھی کہ معرض تحریر میں آتے ہی تقریر کا تقدس آلودہ ہو جاتا ہے۔تقریر کا تصور راوی اور سامع کے تصور کے ساتھ نتھی ہے، دونوں مل کر معنی کو موجود بناتے ہیں۔اسی بنا پر فرض کر لیا جاتا ہے کہ راوی جو صداقت کا بیان کنندہ ہے، مکمل طور پر صداقت کے علم سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔اس قسم کی کسی بھی فلسفیانہ یا صداقت جویانہ کوششیں، دریدا کے نزدیک کوئی قیمت نہیں رکھتیں کیونکہ ان سب کا رخ کسی مطلق اور معین کے مفروضے کی طرف ہوتا ہے اور مطلق و معین جیسے الفاظ دریدا کی لغت سے باہر ہیں۔

دریدا کہتا ہے:

> ''مغربی فلسفہ، روایتاً موجودگی کی مابعد الطبیعیات Metaphysics of presence کے ساتھ مخصوص ہے، اس دعوے کے ساتھ کہ تحریر کی خطرناک قسم کی مبہم صورتوں سے صرف تقریر ہی محفوظ رکھ سکتی ہے۔زبان سے ادا کردہ لفظ چونکہ بلاواسطہ ہوتا ہے اس لیے یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ بذریعہ تقریر ایک مطلق صداقت، ایک مقررہ معنی، ایک فیصلہ کن بنیاد (صداقت یا معنی کے اصل) جوہر یا مرکز تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے۔''

دریدا نے موجودگی Presence: اور ناموجودگی :Absence کو ایک خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔تقریری زبان سے ادا کردہ لفظ فوری طور سے کسی شخص کی موجودگی پر دلالت کرتا ہے۔وہ شخص کوئی مقرر بھی ہو سکتا ہے، کوئی مذہبی واعظ بھی، استاد یا سیاست دان کی صورت میں

کوئی خطیب بھی۔ جب کہ تحریر کے لیے کسی کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔ کیونکہ لفظ کو معرض تحریر میں لانے والی شخصیت پردۂ غیاب میں ہوتی ہے یا پردۂ غیاب میں چلی جاتی ہے۔

دریدا مکمل طور پر صوت مرکزیت کے اس اصرار کو تسلیم ہی نہیں کرتا کہ بولا ہوا لفظ یعنی جس کے ساتھ صداقت تک رسائی اور معنی کے استحکام و موجودگی کا تصور جڑا ہے ،صرف اور صرف خالص تکلم ہوتا ہے ، جب کہ راوی کے ذہن میں تحریر کی بعض صورتیں ادائیگی لفظ سے قبل ہی موجود ہوتی ہیں۔ اس طرح تحریر تقریر کی نہیں۔ تقریر، تحریر کی نقل ہوتی ہے۔ یہ بحث اٹھا کر دریدا مغرب میں فلسفہ کے اس متشدد نظام مراتب Violent hierarchy کو پلٹ دیتا ہے، جس کی رو سے تحریر تقریر کا ثنیٰ ہے۔ دریدا تقدیم کا سہرا تحریر پر رکھ کر تقریر کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

دریدا پہلے مرحلے میں تقریر میں تحریر کو پہلے ہی سے لازماً موجود گردانتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں وہ پھر اس تصور کو بھی قطعی ماننے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ دریدا کو یہ تسلیم ہی نہیں کہ صداقت اپنے معنی میں کوئی مرکز بھی رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک تقریر اور تحریر دونوں ہی دلالتی اعمال ہیں جو موجودگی Presence سے عاری ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس Logocentric کے معنی لفظ مرکزیت (مرکوز بہ لفظ) یعنی تحریر کے ہیں۔ دریدا نے اسے ان تمام فکر کی صورتوں کو حاوی بتایا ہے جو خواہش برائے صداقت پر مبنی ہوتی ہیں۔ اس کے نزدیک افلاطون سے لے کر تا ہنوز لفظ مرکزیت ہی مغربی فلسفے اور فکر کا مخصوص کردار رہا ہے۔ (تحریر میں بدیعیت کا جبر اور خود مصنف کی عدم موجودگی ، معنی کی واحدیت کو تہس نہس کر دیتی ہے) دریدا نے صوت مرکزیت Phonocentrism: یعنی (مرکز بہ صوت) تقریر کو لفظ مرکزیت کے ذیل میں رکھا ہے، نظریہ صوت مرکزیت کی رو سے تقریر تحریر سے مقدم ہے (جیسا کہ خود سوسیئر کا خیال ہے) یا روسو کے لفظوں میں تحریر ضمیمہ :Supplement[1] ہے تقریر کا۔

دریدا نے سوسیئر کی اصطلاح Difference بمعنی افتراق کو Differance میں بدل دیا، جو افتراق والتوا دونوں معنی کو محیط ہے۔ دریدا اسے لفظ مرکزیت کا متضاد اور متبادل قرار دیتا ہے۔ لفظ مرکزیت متعین معنی کے وجود کی ضامن ہے جبکہ Differance التوا، معنی کو مسلسل

ملتوی اور تعویق میں رکھنے کا نام ہے۔ معنی ہمیشہ نسبتی ہوتا ہے۔ خود ساختہ ہوتا ہے اور نہ کبھی خود موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ زبان میں جوڑے دار ضدوں کو جو متضاد معنی کی مظہر ہوتی ہیں اسی ذیل میں رکھتا ہے جیسے تنگ/وسیع، ذہین/غبی، سیاہ/سفید، سیدھا/ٹیڑھا۔ دریدا کے لفظوں میں معنی افتراق پر منتج ہوتا ہے لیکن وہ معرضِ تعلیق (التوا) میں بھی ہے۔ اس میں ہمیشہ ایک تذبذب اور گومگو کی کیفیت ہوتی ہے یا وہ غیر محکم نشان میں ایک کھیل کے مماثل ہوتا ہے۔

دریدا تقریر اور تحریر دونوں کو زبان کی ایک ہی سائنس کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی میں عدم استقلال ہے۔ زبان کی اس سائنس کو اس نے اصطلاحاً تحریر کی سائنس Grammatology کہا ہے۔ مگر چونکہ تقریر میں معنی کی تحدید کا پہلو مضمر ہے اور تحریر تکثیر معنی کی متحمل ہوتی ہے لہٰذا گرامٹولوجی دریدا کے یہاں تحریر کی سائنس کا دوسرا نام ہے جو نشانیات Semiology: کی بھی مترادف نہیں ہے۔

ٹی جیفرسن نے ان دونوں کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''دریدا کی تھیوری میں گرامٹولوجی نے سمیولوجی کی جگہ لے لی ہے جو تحریر کی ایک نئی سائنس کے بجائے سوال قائم کرنے والا علم ہے۔''

سوسئیر ہی نے یہ تصور قائم کیا تھا کہ زبان میں دال اور مدلول کے اشتراک سے جو لسانی نشانات وضع ہوتے ہیں وہ افتراق Difference کی بنیاد پر خود مختار اور من مانے ہوتے ہیں۔ باوجود اس افتراق کے ساختیات :Structuralism میں متن اور معنی کی تشریح و تفہیم ممکن ہے بہ شرطیکہ شارح ادبی یا تہذیبی پیغام کے کوڈز اور رسومیات کا علم رکھتا ہو۔ جب کہ دریدا معنی کو اصلاً غیر محکم قرار دیتا ہے۔ دریدا مدلّل کہتا ہے کہ فرق کرنے یا ممتاز کرنے کے معنی ہی ملتوی کرنے، یا معطل رکھنے یا باز رکھنے کے ہیں۔ اس طرح معنی مسلسل اور غیر مختتم طور پر فرق کی بنیاد پر لفظ در لفظ ملتوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نظامِ نشانات میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی اور دوسرا تیسرے لفظ کی اور تیسرا چوتھے لفظ کی پیش روی کرتا ہے اور یہ سلسلہ اس صورت میں ایک بے نہایت مستقبل تک قائم ہے۔

دریدا کی ردِ تشکیل فکر میں متن اور اس کے معنی دونوں نہ تو ایک ہیں اور نہ دونوں مماثل

ہیں۔ کیونکہ افتراق :Differance کی رو سے حوالے کی بے استقلالی ہمیشہ قائم رہنے والی چیز ہے۔ تحریر کی فطرت ہی میں افتراق والتوا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی متن اور معنی مجموعی اور ہم وقتی شناخت اور ہم بودیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ معنی کبھی فیصل اور حتمی نہیں ہوتا۔ گرامٹولوجی کی رو سے تحریر اپنی حقیقت آپ ہے۔ وہ کسی دوسری حقیقت کی ترجمانی یا تخلیق مکرر یا وضاحت سے پرے ہوتی ہے۔ اس طرح دریدا بہ زور کہتا ہے کہ:

> "ہمارا تعلق فی نفسہ تحریر سے ہونا چاہیے مگر اس شرط کے ساتھ کہ تحریر معنی کی ترسیل کا کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے اور نہ اس کی قدر شناسی اس مفروضے کے ساتھ کرنی چاہیے کہ تحریر معنی بردار بھی ہوتی ہے۔ صرف تحریر ہی وہ مقام ہے جس میں زبان اپنے التوا کے عنصر کو اجاگر کرتی ہے جو تکثیر معنی کا جواز بھی ہے جب کہ تقریر ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہو ہی نہیں سکتی۔"

دریدا تحریر و تقریر پر بحث کرتے ہوئے لفظ Supplement کا بطور اصطلاح استعمال کرتا ہے جو فرانسیسی لفظ Supleer سے ماخوذ ہے بمعنی کسی کی جگہ لے لینا، قائم مقام بنانا اور اضافہ و ایزاد کرنا۔ بطور اسم، ضمیمہ اور متبادل معنوں میں مستعمل ہے جو تحریر و تقریر کے درمیان مسلسل بدلتے ہوئے رشتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تحریر تقریر کی جگہ پر فائز ہو جاتی ہے اور کبھی تقریر تحریر کا ضمیمہ بن جاتی ہے دونوں میں تضاد کا رشتہ ہے۔ لیوی اسٹراس کے جوڑے دار ضدین Binary appositions کے تصور میں تضاد کا عنصر ہی ضدوں کے درمیان رشتوں کی ضمانت ہے۔ اسی طرح تحریر اور تقریر میں بھی تضاد کا رشتہ ہے۔ نیز ایک کا وجود دوسرے پر قائم ہے۔ دریدا اس ساختیاتی جوڑے دار ضدین کے تصور کو بے حد سیدھا سادا تصور کرتا ہے۔ جس میں سارا زور ضد کے پہلو پر ہے۔ بجائے اس کے دریدا Supplement کا لفظ استعمال کرتا ہے اس دلیل کے ساتھ کہ "ان ضدین میں ایک کو دوسرے پر مرجح اور مقدم قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جسے ضد کہتے ہیں اس کی بنیاد فرق پر ہوتی ہے۔ تقریر یا تحریر، فطرت یا صداقت دراصل معنی کے رمقوں Traces کے متبادلات، افترا قات اور ضمیمے ہیں" لہٰذا بہ یک وقت دونوں ضدین ہم وقت و ہم بود ہیں اور ایزاد و اضافے کا جز ان میں ہمیشہ مقدر کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔

یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ضمیمہ میں چونکہ ایزاد کا تصور بھی جڑا ہوا ہے اس لیے مراد اس اخیر جز سے ہے جسے تکملہ کہا جاتا ہے، بلکہ ضمیمہ فرق یا افتراق کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ جیسے تعبیر کو بڑی آسانی کے ساتھ خواب کے مقابلہ پر مرحلہ دوم پر رکھا جا سکتا ہے، مگر یہ اصل مسئلے کی ایک معصوم ترین تسہیل ہوگی۔ کیونکہ تعبیر اور خواب کے معنی کا تضاد، ان کی ترجیح اور سبقت کی بنیاد پر نہیں۔ افتراق کی بنیاد پر قائم ہوا ہے۔

معنی کی جو نامکمل صورت ہے، دریدا اسے جھلکیوں Traces: کا نام دیتا ہے، جو معنی نہیں محض معنی کی نمود کا حکم رکھتی ہیں۔ اور بالعموم نمود معنی ہی کو معنی موجود کا نام دے دیا جاتا ہے، جبکہ نمود کی نوعیت بھی محض حادثاتی ہوتی ہے۔ معنی تو پردہ غیاب یا کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے معرض التوا :Deferment میں ہے۔ دریدا کا دوری :Distance کا تصور مستقبل کے اسی زمان بلکہ غیر معین زمانہ غیر مستقبل کے تصور سے ماخوذ ہے۔ زمان کی فطرت ہی میں دوری اور افتراق :Differance کی خصوصیات مضمر ہیں۔ دریدا کا استدلال ہے کہ جسے معین معنی کا نام دیا جاتا ہے (جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے) وہ دراصل معین معنی کے محض اس نمود Appearance کے ہیں جسے رمق Trace کہا گیا ہے۔ رابرٹ شولز Trace کو سوسیر کے اس لفظی یا لسانی نشان کا قائم مقام کہتا ہے جو اپنے معنی میں من مانا اور تضاد سے بھرا ہوتا ہے۔ سوسیر نے اسی کو اصطلاحاً دال Signifier کہا ہے۔

سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ حقیقت کے بارے میں تصور سازی کا تھا جس کے لیے نمائندگی کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ دریدا فکر کرنے کے تمام رویوں اور عادات کو اپنے دعوے میں مسئلہ بناتا ہے کہ کس طرح ہمارے سوچنے کے طریقے ایک وضع اختیار کر لیتے ہیں اور پھر حقیقت اور نمائندگی کے مابین خط فاصل کھینچنا ہمارے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ردتشکیل کا خاص مسئلہ زبان اور متن ہے لیکن وہ وسیع سطح پر اس منطق اور معقولیت پر سختی کے ساتھ چوٹ کرتا ہے جس نے مغربی فلسفے سائنس اور تکنیکیات میں ایک مضبوط روایت کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ دریدا مسلسل از سر نو فکر کی دعوت دیتا ہے۔

دریدا نے صوت مرکزیت Phonocentrism کو لفظ مرکزیت Logocentrism کہا

ہے۔ Logos ایک یونانی لفظ ہے جس کے معنی لفظ کے ہیں جبکہ مغربی فلسفے اور مابعدالطبعیات میں اکثر حتمی صداقت یا استدلال کے طور پر اور کرسچین الٰہیات میں اسے کلمہ ربانی کے طور پر منسوب کیا گیا ہے۔ جو تمام اشیا و موجودات عالم کا سرچشمہ اور بنیاد ہے۔

فلسفے کی زبان کو بھی وہ بدیعیاتی اور غیر قطعی قرار دیتا ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ ''فلسفے کی بنیاد ہی ایسے تصورات پر ہے جو معنی کو مرکز عطا کرنے کے اصول پر قائم ہیں، مثلاً خدا، انسان، وجود، وحدت، شعور، حق، خیر، شر، جوہر، اصل۔ دریدا یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ ان اصطلاحات سے باہر ہوکر سوچنا ممکن ہے بلکہ یہ اصطلاحات معنی کے جس مرکز پر قائم ہیں وہ ان میں نہیں ہے...... تقریر دراصل تحریر ہی کی ایک شکل ہے کیونکہ بولتے وقت 'لفظ' برابر ذہن میں رہتا ہے۔ اہم فلسفیانہ تصورات کی درجہ وار فوقیتی ترتیب کو یوں پلٹ دینا دریدا کے نظریۂ ردتشکیل Deconstruction کی پہلی منزل ہے۔''

اس معنی میں ساختیات کی بنیاد لسانیات پر استوار ہے اور ردتشکیل کی بنیاد فلسفے یا فلسفیانہ بینش پر قائم ہے۔ فلسفہ بذات خود ایک علم ہے جو ہمیشہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ اشیا کے بارے میں یقینی اور قابل اعتبار علم فراہم کر سکے (دریدا جسے مسترد کرتا ہے) نطشے بھی یہی کہتا ہے کہ جنھیں ہم حقائق خیال کرتے ہیں وہ محض تشریحات وتفہیمات Interpretations ہیں۔ فلسفہ اپنی فطرت میں تشکیک پر مبنی ہے جو عموماً فہم عامہ کی بنیاد پر قائم کردہ خیالات ومفروضات کو سوال زد کرتا اور ان کی بیخ کنی پر بنائے ترجیح رکھتا ہے۔ پس ساختیات نے فلسفے اور بالخصوص مارکس ہی سے رد و امترداد کا تصور اخذ کیا ہے۔ پس ساختیات اسی معنی میں ساختیاتی تحریر کو مسترد کرتی ہے کہ اس کا رجحان محض تجرید وتعمیم کی طرف ہے۔

دریدا معنی کی گفتگو میں زبان کے بدیعیانہ کردار اور اس کی زورآوری اور تفاعل کے مسئلے کو بھی زیر بحث لاتا ہے۔ اس معنی میں وہ نطشے کا ہم خیال ہے کہ:

> ''زبان کی چکر میں ڈالنے والی صناعانہ یا استعارہ سازی کی فطرت کے جبر کی بنا پر ہی فلسفہ صداقت کو پالینے کا دعویٰ کرتا ہے یعنی صداقت تک پہنچنے کے لئے فلسفہ خود بھی زبان کے بدیعیانہ کردار سے مدد لیتا ہے۔''

یعنی زبان کا وہ بدیعیانہ پہلو جو شاعری میں قطعاً آزادی کے ساتھ چیزوں کو ایسے نئے ناموں سے موسوم کرتا ہے جو معمول سے گریز کے باوجود فہم عامہ اسے معمول کے مطابق ہی قبول کر لیتی ہے۔ زبان کا یہی پہلو نٹشے کے مطابق ایک جبر ہے جس نے فلسفے میں اس مغالطے کو ہوا دی ہے کہ صداقت اس کی دسترس میں ہے۔ نطشے کے اسی خیال کی توثیق اور توسیع دریدا اس اصرار کے ساتھ کرتا ہے کہ تمام لسانی ترسیل کی تشکیل انقلابی غیر یقینی پر ہوئی ہے۔

ردتشکیل دو چند حکمت عملی کے ساتھ مربوط ہے۔ دریدا ایک طرف لفظ مرکزیت کے استدلال کو ظاہر بھی کرتا ہے مسترد بھی کرتا ہے، دوسری طرف متن کی زبان کی طرف متوجہ کرتا ہے جو بدیعی اور مجازی ہوتی ہے۔ متن، متنیت کے جال میں اپنے وجود کا مظہر ہوتا ہے جو سگنی فایرز سے معمور ہوتا ہے۔ متن سے آزاد اور خود کفیل منظم تجزیے کا تصور ہی محال ہے کیونکہ ایسا کوئی نظام ہی نہیں جو متن کے معنی کو حتمی طور پر قائم اور متعین کر سکے۔ تاہم ردتشکیل کوئی راسخ طریق کار یا توضیحی عقبی زبان بھی نہیں ہے جو متن کے معنی کو حتمی طور پر قائم اور متعین کر سکے۔ بلکہ متن کے راست اور غایر مطالعے کا ایک مسلسل عمل ہے۔ یہاں پہنچ کر دریدا پھر لفظ مرکزیت کے مسئلے پر ایک طرف نٹشے سے زبان کے بدیعیاتی کردار اور اس کے جبر سے پیدا ہونے والی گمرہی یعنی تضاد کے تصور کو اپنے عمل استرداد کی بنیاد بناتا ہے، دوسری طرف سوسیئر کے اس خیال میں کہ زبان ایک تفریقی رشتوں پر قائم نظام ہے۔ اپنے اس تصور کی تصدیق پاتا ہے کہ کلی تفہیم محض ایک شعبدہ بازی کا نام ہے۔ سوسیئر کہتا ہے کہ دال Signifier: (یعنی تحریر یا تقریر میں ادا کردہ لفظ) اور مدلول Signified: (یعنی لفظ سے وابستہ تصور) کے درمیان قطعی مساویت پر مبنی کسی اصول کی کارفرمائی نہیں ہوتی۔ چونکہ دال اور مدلول یا لفظ اور شئے کے مابین کوئی اصولاً اور قطعاً باہمی اتفاق نہیں اس لیے نظام لسان کی بنیاد میں تفریق ہی تفریق ہے، اثبات کہیں نہیں اور زبان کا سارا نظام انھیں تفریقی رشتوں سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کسی مثبت نظام تقررات Designations کا نام نہیں بلکہ ان تفریقی عناصر سے عبارت ہے جن کی بنیاد نفی پر ہے۔ کسی بھی مدلول کی شناخت فی نفسہ اس کے جوہر میں مضمر نہیں ہوتی بلکہ ہم اسے محض اس وجہ سے پہچان لیتے ہیں کہ وہ دوسروں سے ممتاز ہے۔ دریدا دال و مدلول میں عدم تطبیق

کے تصور ہی سے زبان کے نامکمل عمل دلالت کا تصور اخذ کرتا ہے، جو ہمیشہ کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے مکمل معنی موجود کو اظہار کے معرض میں آنے سے باز رکھتا یا مسلسل تعلیق میں رکھتا ہے۔

ساختیات کا یہ تصور انقلابی نوعیت کا ہے کہ زبان دنیا کا عکس پیش کرتی ہے نہ ریکارڈ رکھتی ہے بلکہ اسے متشکل کرتی ہے۔ پس ساختیات کا اصرار بھی اسی امر پر ہے کہ ہم ایک انتہائی غیر یقینی دنیا کے باسی ہیں۔ چونکہ زبان کے علاوہ ہمارے پاس اور کوئی ذریعہ نہیں ہے اس لیے اشیا کو ناپنے کے کسی معیاری پیمانے کے ہم دعویدار بھی نہیں ہوسکتے۔ پس ساختیاتی مفکرین کا ساختیاتی مفکرین سے اسی معنی میں اختلاف ہے کہ وہ زبان کے بارے میں یہ تو کہتے ہیں کہ اس کا سارا نظام تفریقی رشتوں پر مبنی ہے لیکن خود اس کا اطلاق کرتے ہیں نہ اپنے موقف کی مزید توسیع کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ دریدا درحقیقت نئی دلیلیں قائم کرکے اور اس کے ابہامات دور کرکے مباحث کے ایک ساتھ کئی دروازے کھول دیتا ہے۔

دریدا متن (مراد کوئی بھی مناظراتی یا فلسفیانہ تحریر یا کوئی نظم وغیرہ) کو بہت سے مدلول Signifieds کے ایک غیر مختتم سلسلے سے تعبیر کرتا ہے۔ اسی باعث قرأت اپنے آپ میں متن سے جوجھنے والا عمل ہے جس کے لیے یہ فقرہ مشہور ہے کہ Read the text against itself جسے متن سے دو دو ہاتھ کرنے کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے اس متنی لاشعور تک پہنچنا شاید ممکن ہے جہاں وہ معنی چھپے بیٹھے ہوں جنھیں فن کی بالائی سطح کے معنی کی عین ضد میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ قرأت اور تفہیم آہستہ رو عمل کا نام ہے کیونکہ ہم نشانات کے ایک ایسے سلسلے سے دوچار ہوتے ہیں جس کا نہ تو کوئی اختتام ہے نہ ہی معنی میں دائمیت ہے۔ خود متن کی تہہ داری آہستہ رو قرأت کا تقاضہ کرتی ہے۔ آہستہ آہستہ معنی کی گرہیں کھلنے سے جو طمانیت حاصل ہوتی ہے اسے بارتھ نے 'جنسی انبساط' سے موسوم کیا ہے۔ متن کا بہ حیثیت کل کے بجائے اس کے ایک واحد اقتباس کا بغور تجزیہ کیا جانا ایک مناسب عمل ہے تاکہ بالائی سطح سے ظاہر ہونے والے واحد المعنی کے بھرم کو توڑا کیا جاسکے۔ اس طرح زبان، معنی کی کثیر شقوں میں پھٹ کر بکھر جاتی ہے۔ بہ ظاہر وحدت میں یہ بہ باطن عدم وحدت کو دیکھنے اور دکھانے کا عمل ہے۔ متن میں کئی طرح کے رخنے، درزیں، شکنیں اور وقفے واقع ہوتے ہیں۔ جن سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ

کتنا کچھ اَن کہا رہ گیا ہے۔'اس طرح کی عدم وحدتوں کو رخنہ دار خطوط Fault lines سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ جیسے ارضیاتی محاورے میں چٹانوں کی ٹوٹی ہوئی یا رخنہ دار شکلیں یہ ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ماضی میں وہ کتنے فطری حادثات سے گزری ہیں۔'

کوئی متن بے میل یا معصوم نہیں ہوتا۔ ہر متن دوسرے متن یا متون کی متفرق یادوں، بازگشتوں اور قلب کاریوں کا مرکب ہوتا ہے۔ دو متون کے درمیان اگر اس قسم کا رشتہ قائم ہے تو اسے بین المتونیت یا بین المتنیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اگر یہ رشتہ زیادہ متون کے مابین ہے تو اسے تکثیر المتونیت Transtextuality سے موسوم کیا گیا ہے۔ یہ متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل بھی نہیں ہے۔ بلکہ ایک دوسرے سے متصادم ہونے ایک دوسرے کو قطع کرنے، ایک دوسرے میں حلول کرنے بلکہ ایک دوسرے کو بے اثر کرنے سے عبارت ہے۔ باختن نے اسے 'لسانی پیوند کاری' سے تعبیر کیا ہے۔

دریدا چونکہ مدلولات کو حتمی اور معین معنی سے مبرا بتاتا ہے۔ اس معنی میں متن فی نفسہٖ خود کو فریب دیتا ہے (قرأت کو فریب دینے کا تصور بھی اسی میں مضمر سمجھنا چاہیے) چونکہ تحریر کا تفاعل معنویت، دلالت Signification کے محدود دائرے کے اندر ہوتا ہے اس لیے متن کے باہر ایسی کوئی چیز نہیں جس تک پہنچنا ضروری ہو۔ یعنی ردّ تشکیل تنقید قدر شناسی یا معنی کاری کے عمل کے دوران متن سے باہر کسی بھی حوالے کو بنیاد نہیں بناتی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ دریدا قاری کو متن کے اندر معنی کے آزاد اور غیر مختتم کھیل دوسرے لفظوں میں Ludocentrism کی دعوت دیتا ہے۔ معنی چونکہ محکم ہے نہ لازم، اس لیے قرأتوں اور تفہیمات کی نوعیت جدلیاتی بھی ہے۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ متن معنی سے عاری کوئی چیز ہے بلکہ متفرق معنی سے وہ لبالب ہوتا ہے اور ممکن ہے وہ ساختیات یا جدیدیت کی طرح کوئی ایک معنی Meaning بھی رکھتا ہو مگر ضروری نہیں کہ وہ معنی ہی اس کے لازم معنی ہوں۔

معنی کے ضمن میں دریدا معنی کے بکھرنے اور مسلسل پھیلتے رہنے کا بھی ذکر کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح تخم پاشی کی جاتی ہے۔ تخم پاشی اور تخم کاری (جنسی وجسمانی اختلاط سے وضع حمل تک) کے پورے عمل کو اس نے معنی افشانی Dissemination کا نام دیا ہے۔ پورا عمل

تھیسس: مقدمہ، اینٹی تھیسس ردّ مقدمہ اور سِن تھیسس: ترکیب کی ایک نئے تناظر میں بازکشی Flash Back کرتا ہے۔ ترکیب آخری تشکیل کا نام نہیں بلکہ پھر ایک نئے دعوے کی تمہید ہے۔ معنی کے کھیل میں بھی اسی طرح کی جدلیت کارفرما ہوتی ہے اور ہر معنی یہ الفاظ میر ایک ایسا وقفہ ہے جہاں ایک پل کے لیے ٹھہرتا ہے اور پھر آگے نکل جاتا ہے۔ دریدا کی مراد بھی یہی ہے۔

ایک معنی دوسرے معنی کا ردّ ہے اور اس ردّ ہی میں تیسرے معنی کے پھوٹ نکلنے کا امکان بھی پنہاں ہے جو ایک غیر معین مرحلے پر خود آپ اپنا ردّ ثابت ہوتا ہے۔ اس طرح جدلیت کا سلسلۂ ردّ و استرداد غیر تعین پذیر مستقبل تک جاری رہتا ہے اور جس کا کام ہی معنویاتی وحدت کو تہس نہس کرتے رہنا ہے۔ معنی کے آثار ہمیشہ قائم رہتے ہیں، ان کا اختتام کہیں نہیں ہے، اور نہ ہی معنی یا دلالتوں کی کثرت پر بندش لگائی جا سکتی ہے جیسا کہ نئی تنقید کے نظریہ سازوں کا تصور تھا...... وہ کہا کرتے تھے کہ متن کی تفہیم کے ایک سے زیادہ طریقے ممکن ہیں اور یہ چیز ان کے نزدیک متن کی خلقی نامیاتی عظمت کی دلیل تھی۔ جب کہ معنی افشانی کا منبع قرأت ہے۔

دریدا کی ترجیح معنی کشائی یا معنی فہمی کے عمل بلکہ مسلسل عمل پر ہے، جس کے تحت معنی کار جمالیاتی ہی نہیں ایک ایسے انبساط کے اثر سے بھی دوچار ہوتا ہے جو جسمانی یا جنسی اختلاط سے پیدا ہونے والے حظ کی کیفیت سے مماثل ہے۔ اصلاً معنی افشانی Dissemination ہی میں مادہ تولید (بیج) کے بکھرنے اور وضع حمل کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اسی نسبت سے دریدا قاری کے کاوشِ معنی کے عمل کو تنی آزاد کھیل سے تعبیر کرتا ہے، جو انبساط آفریں بھی ہوتا ہے، غیر محکم بھی اور حد سے زیادہ متجاوز بھی۔

ردِّ تشکیل کی پہلی نسل کے تحت ژاک دریدا اور دوسرے دور کے رولاں بارتھ Roland Barthes (فرانسیسی) کے علاوہ ہیرالڈ بلوم Harold Bloom، ہلس ملر Hillis Miller، پال دی مان Paul de Man اور جیوفری ہرٹ مَن Geoffrey Hartuman (امریکی) کا شمار ہوتا ہے۔

دوسری نسل جو ردِّ تشکیل کے انتہا پسندانہ نظریات سے اتفاق کرتی ہے اس میں مارکسیت سے اسے مربوط کر کے دیکھنے والی گایتری اسپیواک Gayatri Spivak ہیں جنھوں نے مارکسیت، ردِّ تشکیل اور تانیثیت میں بین المیلانی عناصر کو بنیاد بنایا ہے۔ گلیس ڈیلوز Gilles Delleuze اور

فیلکس فوکو Felix Foucault نے انشقاقِ ذہنی تجزیوں Schizoanalysis میں ردِ تشکیلی طریق کار سے بھی مدد لی ہے۔ ژاک لاکاں Jacques Lacan، میشل فوکو Michel Foucault اور ایڈورڈ سعید کے علاوہ جولیا کرسٹیوا Julia Kristevel کے تصورات بھی کسی نہ کسی حد تک ردِ تشکیل ہی کے تحت قائم ہوئے ہیں۔

رولاں بارتھ کی تصنیف 'مصنف کی موت' The Death of the author سے اُس کا رُخ پس ساختیات کی طرف مڑ جاتا ہے۔ S/Z میں اس نے یہ تصور قائم کیا تھا کہ کسی بھی ادبی فن پارے کی ساخت میں استقلال نہیں ہوتا۔ وہ متون کو مصنفانہ Writerly اور قاریانہ Readerly سے موسوم کرتا ہے۔ مصنفانہ متن قاری کو نئے نئے معنی خلق کرنے کے لیے اُکساتا ہے۔ وہ متن کی قرأت ہی نہیں کرتا بلکہ اس تصنیف کے پہلو بہ پہلو ایک نئی تصنیف کے عمل سے بھی گزرتا ہے۔ اس طور پر ایک مصنف ہی تصنیف نہیں کرتا بلکہ قاری بھی تصنیف کرتا ہے۔ قاری صارف Consumer کے بجائے متن کے تصنیف کار کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ متن کی قرأت تخلیقی قرأت ہوتی ہے۔ خط آفریں اور وجد آفریں۔ قاری اور متن دونوں دو جزوں میں بٹ جاتے ہیں اور اپنی سالمیت کھو دیتے ہیں۔ بارتھ اسے ذات کے کھونے اور جنسی اشتعال کے دوران کی لذت کے احساس کا نام دیتا ہے۔ بارتھ متن سے حاصل ہونے والی لذت کو 'Erotics of the text' متن کی شہوت انگیزی سے موسوم کر کے متن کی قرأت کو جنسی اختلاط کے عمل کا مظہر بتاتا ہے۔ برخلاف اس کے قاریانہ متن کا قاری محض ایک صارف ہوتا ہے۔ حقیقت پسند یا روایتی نوعیت کے ناول میں قاری ایک سطحی قسم کے لطف ہی سے دوچار ہوتا ہے جو اسے فوراً دستیاب ہو جاتا ہے۔ آہستہ آہستہ معنی کی گرہوں کے کھلنے اور کھولنے میں اسے جو لذت مل سکتی تھی وہ اس سے محروم رہتا ہے۔ وہ اس حیرت سے بھی محروم رہتا ہے جس کا تعلق کشف و انکشاف سے ہوتا ہے۔ امبرٹو اکو نے اسی طور پر متن کو باز متن Open text اور بند متن Closed text کی شقوں میں بانٹا ہے) باز متن تکثیری، غیر متوقع، پیچیدہ اور غیر مقررہ ہوتے ہیں جس کی کئی تشریحیں ممکن ہیں۔ بند متن ایک مرتبہ قرأت پر ہی آپ پر پوری طرح منکشف ہو جاتا ہے۔ اس میں دوسری تیسری بار یا نسل در نسل قرأت کو اکسانے کی قوت ہوتی

ہے نہ اس میں کشتِ معنی کے پھولنے پھلنے اور مسلسل نشو ونما پانے کا امکان مضمر ہوتا ہے۔ بارتھ کے نزدیک متن سگنی فائرز کا ایک غیر مختتم کھیل ہے۔ قاری ایک سلسلۂ جاریہ کا نام ہے۔ تصنیف کے عمل کے بعد مصنف کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ پھر اپنے ہی خلق کردہ متن پر اس کا اجارہ نہیں رہتا گویا اپنے ہی ملکیت سے وہ بے دخل ہو جاتا ہے اور وہ ملکیت قاری کی ہو جاتی ہے۔ مصنف کی موت ادبی متن کو اس کے تحکم سے آزاد کر کے قاری کو مختار کار کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔ قاری منشائے مصنف سے بھی غرض نہیں رکھتا۔ کیونکہ اب تمام معنی کا خالق قاری ہے۔ مصنف محض زبان کو بروئے کار لاتا ہے اور معنی سازی کے لیے متن کو قاری کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ قاری بلکہ ہر قاری، ہر نسل کا قاری اپنے طور پر اس کی تشکیل کرتا، اسے معنی فراہم کرتا، اسے از سر نو مرتب کرتا اور خلق کرتا ہے۔ جو ایک مسلسل قاریانہ عملیہ ہے۔

اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف S/Z (1990) میں قاریانہ کو بزبانِ فرانسیسی Lisible اور مصنفانہ کو Scriptible کہا ہے۔ اس نے روایتی ناولوں کو قاریانہ متون کے زمرے میں رکھتے ہوئے انھیں بند متون کا نام دیا ہے جو محض یک خطی رسومیات کی پابند ہوتی ہیں لیکن اس قسم کے ان تمام مختلف النوع اصنافی نمونوں پر اس شق کا اطلاق کیا جا سکتا ہے، جو راست، بے خطر تکنیکوں، فوری قابل انگیز لسان، اور منطقی تدریج و نتیجہ خیزی کے توقعاتی منصب پر پورا اترتے ہیں۔ حقیقت پسند ناول کا قاری اپنی طرف سے کوئی معنی دریافت نہیں کرتا، معنی کی شفافیت اور لفظ و معنی کے لغوی رشتے اور اس کے ذہن میں تخلیقی کرید پیدا نہیں کر پاتے۔ قاریانہ متن کی لذت یا انبساط دیرپا ہونے کے بجائے ایک فوری اور مختصر ترین مہلت زماں کو محیط ہوتا ہے۔ معنی قاری پیدا نہیں کرتا، متن پیدا کرتا ہے۔ قاری خالق نہیں ہوتا، محض صارف ہوتا ہے۔

مصنفانہ متن قاری کو معنی سازی کا موقع فراہم کرتا ہے۔ متن کے تحکم کے مطابق وہ اپنی راہ کا تعین نہیں کرتا، آزادانہ طور پر متن سے تال میل پیدا کرتا اور آہستہ روی کے ساتھ معنی کشائی کے عمل یا بذاتِ خود تخلیقی عمل سے گزرتا ہے۔ بارتھ اس عملیے سے حاصل ہونے والے کیف و حظ کو دیرپا بلکہ شہوت انگیز لذت سے موسوم کرتا ہے، وہ کہتا ہے:

The goal of literary work (of literature as work) is to make the rader no longer a consumer but a producer of the text.

''ادبی شہ پارے (تخلیقی ادب) کا مقصد قاری کو صارف کے طور پر نہیں
بلکہ متن کے خالق کے طور پر متعین کرنا ہے۔''

اس طرح مصنفانہ متن اپنی ماہیت میں تکثیری اور کثیر المعنیاتی ہوتا ہے۔ اس کا کوئی مقررہ مرکز بھی نہیں ہوتا اور نہ بند متن کی طرح تکمیل یافتہ۔ باز متن Open-ended text ہی قاری کے لیے ایک کھلواڑ کے میدان کے مماثل ہوتا ہے۔ وہ اِس سے الجھتا ہے، اس سے جوجھتا ہے، اس کے مہین مہین چابکوں سے جھک مارتے ہوئے جسمانی برہنہ حصوں سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہر متن کی بافت دوسرے کئی متون کے دھاگوں سے تشکیل پاتی ہے۔ قاری بہ یک وقت ایک نہیں کئی متون کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے جو اس کے لیے ایک چیلنج سے کم نہیں ہوتا۔

پال دی مان زبان کو مجازی/بدیعی کہتا ہے جس کے معنی ہمیشہ بے مقام ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ منطق کے خلاف سینہ سپر ہوتی ہے۔ سارا نظم استعارے کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے اور معنی کے مقام ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ قاری کا تعاقب مسلسل تعاقب ہوتا ہے کیونکہ ہر قرأت پر کچھ نہ کچھ چھوٹ جاتا ہے اور کوئی بھی قرأت کبھی مکمل نہیں ہوتی۔ ہر ادبی متن کی فطرت خود اپنی تشکیل کو رد کرنے اور بیخ کنی کی طرف مائل رہتی ہے۔ قاری کا مقصود ادبی بیان کو جاننے اور اس کی تفہیم سے عبارت ہوتا ہے کہ متن اپنی زبان سے کیا کہتا ہے یا کیا کہنے کے درپے ہے؟ لیکن متن کا خود اپنے کہے ہوئے بیان کو مسترد کرنے کا عمل ہمیں ایک مستقل بے یقینی کی سمت دھکیل دیتا ہے جسے مان زبان کی ورزش کا نام دیتا ہے۔ ادبی متن کی گرہوں کا الجھاؤ ایک ایسی بند گلی سے دوچار کراتا ہے جہاں معنی کے تعاقب میں ہمیں سر مارتے رہنا ہے۔ جہاں بیان اور منطق کے متخالف نظاموں کی نفی کے ساتھ خود رائی کا تجربہ یہ باور کراتا ہے کہ نہ تو انکار کیا جاسکتا ہے اور نہ ایسا کچھ ہے جسے ہم آہنگی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ متن میں جو کچھ 'اَن کہا' رہ گیا ہے یا دبا دیا گیا ہے۔ قرأت کے عمل میں پھر عود کر آتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ جو کچھ کہا ہوا ہے اس کا

تعلق شعور سے ہے اور جوان کہا ہے وہ لاشعور کے ساتھ مشروط ہے۔ زبان/ادب/متن ایک مستقل کشاکش کا سرچشمہ ہیں۔

جیوفری ہرٹمن اپنی تصنیف 'متن کے تحفظ' Saving the Text میں ردتشکیل کو ایک خالص متنی ورزش کہتا ہے۔ اس کی تحریر جہاں اس کے وسیع مطالعے کی مظہر ہے وہیں پامال گھسے پٹے اور نامکمل حوالوں کی پیوندکاری کے لیے بھی اپنا دامن کشادہ رکھتی ہے۔ ہرٹمن اسے بین المتونی ساخت سے موسوم کرتا ہے جسے بہ یک وقت انتہائی صناعی اور انتقادی نوعیت کی تحریر کہہ سکتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ تنقید، ادب کے اندر کی چیز ہے۔ اس لیے ادبی تحریر کی طرح اسے بھی ناقابل قرأت یعنی ناقابل گرفت صناعانہ، اشارتی اور چکر میں ڈالنے والا ہونا چاہیے۔ تنقیدی قرأت کا منصب معنی کی تلاش نہیں ہے بلکہ اسے متنی ابہامات اور تضادات کو نکال باہر لانے کی سعی کرنا چاہیے۔ وہ 'موضوع کی موت' Death of the subject کے تصور کو بھی نہیں مانتا اور غیرمحدود کھیل کے تصور کو بھی نہیں مانتا اور دریدا کے مکمل طور پر معنی کے مسلسل ملتوی ہونے کا عمل بھی اسے تسلیم نہیں۔ تفہیم کا عمل ذات کا شعور ہے جسے تنقیدی بلندیوں کو چھونے کی کوشش کرنا چاہیے۔ ذات/نشان مختلف سیاقات میں مختلف طور پر متوارد ہوتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ بغیر کسی تامل کے جاری رہتا ہے۔ قیام یا منزل سے اسے کبھی سابقہ نہیں پڑتا، اس معنی میں نشان ہمیشہ معرضِ التوا میں رہتا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ وہ زبان کی کھلواڑ کرنے والی اور ممیز کرنے والی اور بے اندازہ عمیق فطرت کو بتاتا ہے۔

جے ہلیس ملر J. Hillis Milier بھی نشان کو غیرمتحکم اور Rhetorical قرار دیتا ہے اور زبان کی فطرت ہی افسانویت سے معمور ہے۔ بدیعیت زبان کے لاشعور میں پنہاں ہے اس لیے کسی ایسی زبان کا تصور محال ہے جو تخلیقی ادب میں راست، شفاف اور غیراستعاراتی ہو اس کا شفاف نہ ہونا ہی بار بار قرأت کے لیے اکساتا اور نئی نئی تفہیمات کے لیے تحریک بخشتا ہے۔ ملر کا کہنا ہے کہ زبان استعارہ سازی کا عمل ہے اور یہ عمل ادب میں اپنی بلندیوں پر ہوتا ہے جسے مجازی کا نام بھی دیا جاسکتا ہے جو فطرۃً غیرمنطقی ہوتی ہے۔ اس طرح بقول ملر جس پر متن کی بنیاد کھڑی ہوتی ہے وہ جانے انجانے پہلے ہی تہس نہس ہوچکی ہوتی ہے۔

ادبی متن فنی تدابیر کی ایک تدریجی تشکیل اساس بافت کا نام ہے۔ قاری کو ایک فنی تدبیر کے بعد دوسری فنی تدبیر کے مرحلے کو سر کرنا پڑتا ہے جسے ملر ایک غیر مختتم سلسلۂ عمل سے موسوم کرتا ہے جس میں کئی زمانی و مکانی وقفے یا گنجائشیں واقع ہوتی ہیں اور ہر فنی تدبیر دوسرے سے مختلف تاثر کے تجربے سے گزارتی ہے۔

ملر تکرار اور اس کے اطلاق کی نوعیتوں کی وضاحت بیانیاتی تجزیوں میں کرتا ہے۔ بارودی کی ناول Tess of the d'Urbervilles کی تلفیظ کے طریقے میں سلسلہ وار فنی تدابیر کی تکرار میں یکساں روی کے برخلاف تنوع اس معنی میں ہے کہ ہر فنی تدبیر اپنی نوعیت میں دوسرے سے مختلف ہوتی ہے اسی لیے اس کا تاثر بھی مختلف ہوتا ہے۔ متن میں فنی تدابیر کا بالتکرار سلسلۂ عمل قاری کی فہم کے تئیں ایک بڑے مسئلے سے کم نہیں ہوتا کیونکہ فنی تدابیر کے معنی متن میں اس تھاہ یا تہہ داری کے ہیں جس تک رسائی لازماً ایک آزمائش کا حکم رکھتی ہے۔ متن میں اس قسم کی پہلوداری سے جو ابہام پیدا ہوتا ہے وہ بھی ایک گرہ کے مماثل ہوتا ہے۔ ملر کے نزدیک تفریقیت زبان کی فطرت ہے۔ بیانیہ میں سطر بہ سطر فنی تدبیروں سے مرتبہ نقش گری کے عملِ ارتقا میں متن ایک مخصوص تنظیم کا راز بھی مخفی ہوتا ہے اور جس کی گرہ کشائی صرف اور صرف ردِ تشکیلی قرأت ہی سے ممکن ہے۔ دریدا کی طرح نشان بھی ہر بار مختلف طور پر وارد ہوتا اور اس کا عدم استحکام ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔ ملر اس کے مستقل ملتوی ہوتے چلے جانے کی پشت پر زبان کی تہہ دارانہ فطرت ہی کا عکس دیکھتا ہے۔

ہیرلڈ بلوم کا ردِ تشکیلی تصور فرائڈ کی تحلیل نفسی اور یہودی تعلیمات کے امتزاج پر مبنی ہے۔ بلوم اپنی اہم تصنیف Shakespeare: The Invention of the Human میں ملٹن اور دوسرے شعرا کے یہاں تشویشِ اثر Anxiety of Influence کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ وہ نشاۃ الثانیہ جیسے ذخار دور کے سب سے آخر میں اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ شیکسپیئر جیسے غیر معمولی شاعر کا ورود بھی اسی دور سے تعلق رکھتا ہے جس کے باعث وہ اپنے اندر ایڈی پس گرہ کے تجربے سے دوچار ہوتے اور اپنے باپ (یعنی پیش رو) سے نفرت کرنے اور اسے رد کرنے کے درپے ہوجاتے ہیں۔ بلوم اسے ان شعرا کی سوءِ فہم کا نام دیتا ہے کہ اصلاً انھوں نے اپنے پیش رووں

کی قدر رشناسی غلط کی کیونکہ یہ ان کی قرأت کی کوتاہی تھی جس نے انھیں ایک نئی تفہیم کی طرف مائل کیا جو ایک نفسیاتی اور ردِ تشکیلی عمل ہے۔ ہمیں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ اعادے کے عمل میں شاعر یا فن کار نئے نئے زاویے سے سابقہ فن کاروں کا مطالعہ کرتا ہے جسے ان کے اثرات کے وسیع تر مظہر کا دانش ورانہ اعادہ کے نام دیا جاسکتا ہے۔ شاعر اپنے پیش رووں کے اقتدار پر ضرب لگاتا، اسے تہس نہس کرتا اور اس کی قوتوں کو جذب کرنے اور ان کی قلب کاری کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح اس کا رویہ نفرت اور محبت کے دو نقطوں کے درمیان ڈولتا رہتا ہے۔

بلوم اس ضمن میں Revisionary reading اعادہ بیز قرأت کا تصور قائم کرتا ہے اور یہودی تعلیمات کے تحت تحلیل شعریات Psychopoetics کی تھیوری تشکیل دیتا ہے کہ تخلیق کاری ایک مسلسل جدوجہد، کشاکش اور کشمکش کا عمل ہے جو سیدھا سادا نہ ہوکر الجھا ہوا، پریشان کن اور شش و پنج میں ڈالنے والا ہوتا ہے۔ جیسے شاعر کو تخلیقی دورانیے کی نسبت ایک میدانِ جنگ کو عبور کرنا پڑتا ہے۔ اس کی راہ میں تشکیک و تشویش کی صورتیں بار بار عود کر آتی ہیں۔ وہ مزاحمت بھی کرتا ہے، دفاع بھی۔ بلوم کا کہنا ہے کہ شعری تاثر ہمیشہ سابقہ شعرا کی غلط قرأت کی کارستانی پر منتج ہوتا ہے جسے وہ تخلیقی تصحیح سے موسوم کرتے ہوئے حقیقی معنوں میں اور لازماً تفہیم کی کوتاہی سے عبارت کا نام بھی دیتا ہے، بلوم کی نظر میں اکثر نام نہاد 'صحیح و درست' شعری تفہیمات انتہائی درجے کی ابتر واقع ہوئی ہیں، اس کا کہنا ہے کہ غالباً وہ کم یا زیادہ تخلیقی یا ترغیبی کوتاہی قرأت کا نتیجہ ہیں کیونکہ ہر قرأت لازماً ایک Clinamex ہے، اس کے علاوہ پانچ اور مہمیز کرنے والے بنیادی محرکے Premordial ہیں جیسے Tessera (تراشیدہ) ہر توانا شاعر سابقہ شاعر کے تجربے کو نامکمل اور ناکام قرار دیتے ہوئے گویا متناقضانہ طور پر اس کی تکمیل کرتا اور اس کی تراش خراش کرکے ایک نادر نمونہ بنانے کی سعی کرتا ہے۔ دوسری قرأت جسے وہ Kenosis کہتا ہے، اصلاً دینیات سے مشتق اصطلاح ہے جس کے معنی ہیں حضرت عیسیٰؑ کا جزوی یا کلی طور پر ترکِ الوہیت کرکے انسانی صورت میں رونما ہونا۔ بلوم نے اس سے شعری ساخت شکنی مراد لی ہے کہ شاعر سابقہ کی ہو بہو نقالی یا اثر انگیزی کے الزام سے بچنے کے لیے اس اثر کی شکل ہی کو ایک نیا روپ دینے کی کوشش کرتا ہے۔ Damonization یعنی عملِ تسخ کے

تحت اس قوت کا مظاہرہ کرنے کے درپے ہوتا ہے جو سابقہ شاعر کے یہاں ناپید ہے۔ سابقہ شاعر کی یکتائی کو وہ تعمیم کرکے اسے جھٹلانے کی کوشش کرتا ہے۔ Askesis سے اس کی مراد اپنے آپ پر زیادہ انحصار کرتے ہوئے شاعر کا اصرار دوسروں سے یا سابقہ شعرا سے الگ ایک راہ کا تعین کرنے پر ہوتا ہے۔ Aprophrades سے مراد گزشتگان یا وفات یافتگان کی طرف مراجعت کرنا۔ اس طرح بلوم نئے اور پیش رو شعرا کے تخلیقی رشتے کو نفسیاتی سطح پر بے حد پیچ دار اور ٹیڑھا میڑھا خیال کرتا ہے۔

ژاک لاکاں، Jacques lacan، گلیز ڈیلیوز Gilles Delleuze، اور فیلکس گواتری Felix Guattari کا شمار بھی ارباب پس ساختیات میں ہوتا ہے لیکن انھوں نے تحلیل نفسی مطالعات میں پس ساختیاتی تصورات سے بھی مدد لی ہے۔ اسی طرح میثیل فوکو Michel Foucault نے پاور ساختوں کو بحث کا موضوع بنایا جنھیں وہ تہذیبی تشکیل قرار دیتا ہے۔ وہ اس معنی میں پس ساختیاتی سے زیادہ تہذیبی اور سماجیاتی ہے لیکن اس جابرانہ نظام کو سمجھنے کے عمل میں وہ پس ساختیاتی فکر سے کام لیتا ہے کہ کس طرح اس میں لوگوں کو حاشیائی اور خارج کنندہ بنایا جاتا ہے۔ کوئی کیا بولتا ہے اس سے اسے غرض نہیں ہے بلکہ دریدا کی طرح وہ اس اصول کی دریافت سے دلچسپی رکھتا ہے جو تکلم کے عمل کو ممکن بناتے ہیں۔ کسی بھی شعبۂ علم میں کئی بولی اور لکھی ہوئی چیزوں کو صداقت کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے جبکہ ان محرکات، اداروں اور موثرات کو دریافت کرنا چاہیے جو ایک خاص شکل میں تکلم کی تشکیل کرتے ہیں۔ پس ساختیاتی فکر کے تحت مطالعوں میں متون، متنیت اور ڈسکورس کو سماجی کنٹرول، طاقت کی ساختوں اور بے دخل کرنے والے اعمال کے نقطۂ نظر سے بھی غور کیا جاتا ہے۔

میثل فوکو مدلل کہتا ہے کہ کوئی سماجی رشتہ پاور کے عمل دخل سے محفوظ نہیں رہ سکتا بلکہ تمام سماجی رشتے طاقت کے رشتے ہیں۔ خواہ ان کا تعلق خاندانی رشتوں سے ہو یا سرکاری سطحوں سے یا دوسرے سماجی اداروں سے۔ فوکو نے اپنی گراں قدر تصنیف Madness and Civilization (1916) میں 16ویں، 17ویں اور 18ویں صدی کی جیلوں میں جو جبر وتشدد روا رکھا جاتا تھا اس کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ کس طرح وہ جبر کی صورتیں پاگل پن

کے لیے غیر معمولی طاقت کی موجب ہوتی تھیں جبکہ موجودہ وقتوں میں اس قسم کی صورتوں کا مقصد پاگل پن کی شعوریت The insane of consciousness کو تبدیل کرنا ہے۔

فوکو پر نیٹشے کے فلسفے کا گہرا اثر ہے۔ اس کا تصور تھا کہ علم، طاقت کے حصول کا مظہر ہے۔ فوکو کے نزدیک سماج کی ہر سطح پر طاقت کی عمل آوری ہے۔ طاقت کے وسیع تر جال میں پورا سماج پھنسا ہوا ہے۔ اس کا یہ تصور مارکس کے طبقاتی تصور کے منافی ہے۔ فوکو علم کی سیاست کے ساتھ عملی وابستگی کی تائید کرتا اور متن اور پاور کے مختلف مخاطبات Discourses صداقت اور نمائندگی کے درمیان کھینچے جانے والے خطِ تنصیف کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ اس طرح کے مخاطبے پاور کی حقیقی دنیا کے اندر اور اس کے ذریعے قائم کیے جاتے ہیں اور پاور کے حصول یا خود کو منوانے کے لیے زور آزما مسائی کا راستہ اختیار کیا جاتا ہے۔ متن یا متون کی پشت پر کارفرما قوتوں کا حوالہ دیتے ہوئے دریدا کو بھی وہ سوال زد کرتا ہے کہ ردِ تشکیل محض چالا کیوں یا کرتب بازیوں کا ایک پلندہ ہے جس نے استادانہ نوعیت کے مفروضے قائم رکھے ہیں اور جس کا اصرار اس مفروضے پر بالخصوص ہے کہ جو کچھ ہے متن کے اندر ہے متن کے باہر کچھ نہیں۔ درحقیقت حکومت اپنے مخاطباتی وسائل کو بروئے کار لاکر سماج کو ضابطے کے اندر قابو میں رکھتی ہے۔ اس کے برخلاف دریدا کا کہنا ہے کہ دنیا میں نتیجے کے طور پر واقع ہونے والے تمام اعمال کا سرچشمہ تحریر یعنی متن ہوتا ہے اور پاور زبان میں اور زبان کے ذریعے تشکیل پاتا ہے نہ کہ اس کے باہر سے۔ فوکو پاور کو Episteme علم کے ساتھ مربوط کر کے دیکھتا ہے اور یہ مانتا ہے کہ تمام روشن خیال صورت، سماجی کنٹرول کے لیے کام میں لی جانے والی ٹکنالوجی ہے اور جو پر تکلف آلات کا حکم رکھتی ہے۔ فوکو نے The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences میں آدمی (موضوع) کو ریت پر بنائی ہوئی تصویر کا نام دیا ہے جسے سمندر کی موج کا ایک تھپیڑا اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے۔ قید خانوں، دواخانوں، قانون ساز اداروں وغیرہ کے ذریعے حکومت اپنی علم کی طاقت کو برقرار رکھتی ہے۔ ایسی صورت حال میں کسی بھی سماجی تبدیلی کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی اہم تصنیف Orientalism (1978) میں فوکو کے تصور طاقت ہی پر بنائے ترجیح رکھی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے پاور کی بنیاد پر مغربی پاور

ساخت اور مشرق کے تئیں مغرب اور مغرب کے نام نہاد مستشرقین کے معاندانہ اور متعصبانہ رویوں کو طشت از بام کیا ہے۔ سعید نے دریدا کے اس ردتشکیلی تصور کو بھی مسترد کیا ہے جس کے تحت غیرمتنی واقعیت یا موجودگی ہی خارج از بحث ہے۔

فوکو ایک منظم سوسائٹی کی تشکیل کے تعلق سے تین تاریخی عملیوں کو بنیادی قرار دیتا ہے:

1- سماجی اعداد و شمار پر مبنی اقتصادیات Demographic-Economics یعنی پیدائش، موت، امراض وغیرہ کے اعداد و شمار کی معلومات کا حصول، جس کی بنا پر معاشرتی حلقوں، طبقوں وغیرہ میں بود و باش کی کیفیت اور ان کے معیارِ زندگی کا پتہ لگایا جاسکے۔ یہ معلومات بھی ضروری ہے کہ آبادی میں کمی یا اضافے اور اقتصادیات کی بنیاد پر پیداواری سطح کی کیا صورت ہے۔ احتسابی طریقوں کے ذریعے زیادہ سے زیادہ پیداوار اور دولت میں اضافہ ممکن ہے۔

2- عدالتی/ قانونی نظام سیاست Juridico-Political: یعنی سرکار کی خدمات کو بجا لانے والے قانونی اور سیاسی اور کنٹرول کرنے والے نظامات طاقت کے رشتوں کا سراغ فراہم کرتے ہیں اور جو انفرادی اور گروہی اطاعت کے ضامن ہیں فوکو یہ صلاح دیتا ہے کہ اس طرح کی طاقت کا نفاذ بے حد غیرمحسوس طریقے پر کیا جانا چاہیے اور طاقت کے حد سے زیادہ استعمال سے گریز کرنا چاہیے۔ ان چیزوں کا لحاظ نہ رکھنے پر عوام میں بے جا تحکم و مغلوبیت کا اندیشہ پیدا ہوسکتا ہے۔

3- سائنسی طریقے Scientific methods، فوکو مردم شماری، معالجاتی اور تعلیمی اداروں، قیدخانوں کے سلسلے میں بھی سائنسی حکمت عملی پر زور دیتا ہے جو طاقت کے رشتوں کے اطلاق میں مؤثر کردار ادا کرسکتی ہے۔

فوکو نے The History of Sexuality میں 17ویں اور 18ویں صدی کی اخلاقیات، قانونی متبادل صورتوں اور جنس Sex کے مسئلے کو بالخصوص تہذیبی تشکیل قرار دیتے ہوئے اپنی تحقیق و تنقید کا موضوع بنایا ہے۔ 17ویں صدی میں جو جنسی کھلاپن اور بے تکلفی کی صورت تھی صدی کے آخری دہوں میں اس پر قدغن لگا دی جاتی ہے۔ 18ویں صدی میں پوری طرح مذہبی

اخلاقیات کا اس پر تسلط ہو جاتا ہے۔ طبی رپورٹس، اور اصلاحی طریقے تعلیمی اداروں کا ایک لازمی حصہ قرار دے دیے جاتے ہیں۔ بچوں، قیدیوں، ذہنی مریضوں اور ہم جنس پرستوں کے جنسی مسائل اور ان کی تحقیق ایک لازمی قانونی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ والدین پر یہ ذمہ داری عائد کی جاتی ہے کہ وہ بچوں کے جنسی برتاؤ پر خصوصی نگاہ رکھیں۔ جنسی کج روی یا ہم جنس پرستی سماجی انتشار اور پراگندگی کی علامت ہے۔ اس طرح کے نفسیاتی اور جنسی عادات و امراض کی معلومات اور طبی سطح پر ان کا معائنہ اور علاج لازمی ہے۔ فوکو موجودہ دور کا بھی جنسی صورتِ حال کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ واضح کرتا ہے کہ جدید دور کی سوسائٹی کا حاوی رجحان جنسی خانہ بندی و زمرہ بندی کی طرف ہے۔ عمروں، رشتوں اور زمان و مکان کے پیش نظر جنسی موانعات کا تعین کیا جاتا ہے۔ عمر یعنی (بلوغت) عمل (زوجنسیت، یک جنسیت) رشتے (ازدواجی) مکان (خواب گاہ) کا تعلق طاقت کے عملیوں سے ہے۔ ان زمروں سے ہٹ کر عمل آوری جنسی کجی اور جنسی مرض میں شمار کی جاتی ہے جس کا طبی سطح پر علاج لازمی ہے۔ فوکو عورت کے جسم کو جنسیت سے لبالب قرار دیتا ہے اور جو طبی علاج و معالجے اور طبی تحقیق کا خاص موضوع ہے جس سے خاندان کے سماجی سیاق و سباق اور بچوں کی زندگی خصوصاً متاثر ہوتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ایک اعصاب زدہ ماں واضح طور پر شدید ہیجانی مریضہ یعنی Hysteric ہوتی ہے۔

فوکو کا بنیادی تصور جن بنیادی نکات پر مبنی ہے ہم انھیں اس طور پر مرتب کر سکتے ہیں (الف) ادبی، قانونی، سائنسی اور طبی متون پر احتسابات کا تسلط (ب) سماجی مسئلے کا جو بے حد اہم حصہ ہیں (ج) ان کا نسبی Genealogical تجزیہ ضروری ہے (د) طاقت کے رشتوں میں ان کی خاص اہمیت ہے۔ فوکو کے تصورات ڈسکورس کے اس سیاق و سباق پر سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کا تعلق لاشعوری بین المتنیت اور محافظ خانوں میں تہہ نشین یادداشتوں اور دستاویزوں سے ہے۔ نو تاریخیت نے فوکو کے طاقت کے رشتوں اور متنی لاشعور میں دبی ہوئی یادداشتوں اور محافظ خانوں کی دستاویزوں کو بالخصوص اپنی قرأت اور تجزیوں میں بنیاد بنایا ہے۔

ردِ تشکیلی تصورات بہ یک وقت کئی دانش وروں اور کئی شعبہ ہائے علوم پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ گائتری اسپائیواک Gayatri Spivak نے اس کے تحت مارکسیت اور تانیثیت کو نیا رنگ

دینے کی سعی کی اس کے علاوہ پس نوآبادیاتی مفکرین نے بھی جمہوریت، طبقاتی رشتوں اور پدر اساسیت کے مطالعات میں ردتشکیل کے ساتھ مربوط کر کے اپنے موقف کو زیادہ اوریجنل اور ناقدانہ بنایا۔ ارنسٹو لیکلاؤ Ernesto Laclau اور چینٹل ماؤف Chantal Mouffe نے خاندان کے نظاموں اور طاقت کے رشتوں کا تجزیہ ردتشکیلی تصورات کے تحت کیا۔ جولیا کرسٹیوا، ہیلن ککساؤ اور لوسی اریگیرے Luci Irigaray نے ردتشکیلی طرز قرأت کے تحت اپنے مطالعات کو کئی نئے معانی و منہاج سے روشناس کرایا۔ پس نوآبادیاتی اور مستشرقین کے تعلق سے ایڈورڈ سعید نے اپنے مطالعات میں اور نوتاریخیت نے قرأت کے طریق میں ردتشکیل ہی سے مدد لی ہے۔

حواشی

1- روسو اپنی اہم تصنیف اعترافات Confessions میں صاف صاف لفظوں میں تحریر کو ایک خطرناک ضمیمہ کہتا ہے۔ تحریر تکلم کے فطری سرچشموں کے تئیں محض ایک اضافی یا زائد چیز ہے جو ناگوار بھی ہے اور بد بھی۔ دریدا کہتا ہے کہ روسو تحریر کی قلعی کھولنے کے لیے تحریر ہی کا وسیلہ اختیار کرتا ہے اور جس کے ذریعے اپنے نظریات کی ترسیل و ابلاغ اس کا مقصد ہے۔ روسو کے نزدیک تحریر صحیح معنی میں ایک میکانزم ہے جو روسو کے اخفا کرنے کے فن کو راہ دیتا ہے یعنی وہ جو کچھ محسوس کرتا ہے اس کے برخلاف اظہار کا عمل۔ ایک ضمیمہ Supplement، اضافہ کردہ شئے بھی ہے اور جو اوریجنل میں کچھ زیادہ ہی تکمیل کا باعث کہلاتا ہے۔ دریدا کے لفظوں میں اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ اوریجنل میں کوئی چیز کم یا غائب ہے۔ تکلم میں کوتاہی یا کمی کا تکملہ تحریر کے ذریعے کیا جاسکتا ہے اور اس طرح وہ خطرناک ہے نہ کوئی برائی یا بدی۔ جیسا کہ روسو کہتا/لکھتا ہے۔

2- کوئی نشان Sign اپنے آپ میں مکمل نہیں ہوتا، ہر نشان دوسرے نشان پر منحصر ہوتا ہے اور دوسرا تیسرے پر، دوسرے لفظوں میں ہر نشان دوسرے نشان کی محض جھلک ہوتا ہے۔ اگر ہر نشان دوسرے نشان کا نشان ہے تو ہر متن دوسرے متن کا متن ہے۔ ہر متن اپنے آپ سے کسی

قدر الگ دوسری اور تیسری اور پھر اس کے بعد مختلف غیر مختتم جھلکیوں کی بافت ہے۔ ہر متن دوسرے متون کی تقلیب Transformation ہوتا ہے۔ ہر طرف محض افتراقات اور جھلکیوں کی جھلک ہے۔ اس طرح متن بقول دریدا گیس کی طرح ہے۔ جو اڑ جاتی ہے جیسے کہ پھول کا جوہر اس کے غیر جوہر Non essence میں ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ ''متن ایک خواب کی مانند ہوتا ہے، آپ یہ وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ اس کا کیا مطلب ہے۔'' ہر نشان جب دوسرے نشان کا نشان ہے اور اگر کوئی متن کسی دوسرے متن کا متن ہے تو ایک سیاق کسی دوسرے سیاق کا سیاق Context ہے۔ اس طرح سیاقی معنی کوئی متعین معنی نہیں ہوتے جسے ہم سیاقی معنی کہتے ہیں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ زبان میں خود استحکام نہیں۔ معنی نتیجہ ہے افتراق کا اور افتراقات کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہے۔ جس طرح معنی کبھی موجود نہیں ہوتا اور نہ خود کی شناخت کرا سکتا ہے اسی طرح انسانی تشخص بھی زبان کا پیدا کردہ ہے جو نہ تو معین ہے نہ مقرر اور نہ محکم۔ تشخصات Identities کی موجودگی یا معنی محض ایک مابعدالطبیعیاتی التباس ہے۔

ہم جس دنیا میں رہتے ہیں وہاں عقیدت یا شناخت میں تیقین کا کوئی امکان نہیں، کہیں کوئی استحکام ہے نہ تعین ہے۔ ہم ایک بے مرکز دنیا کے باسی ہیں حقیقت خود متنی ہے۔ متن سے باہر کچھ نہیں جو کچھ ہے متن کے اندر ہے۔ تمام تاریخ، تشخص اور حقیقت زبان اور متنیائے ہوئے ہیں اور ایک بڑے عرصے اور کئی ذہنوں سے گزرنے کے بعد ہر متن مسخ و نسخ کی صورت میں ٹوٹ پھوٹ کر ہم تک پہنچتا ہے۔

O

ساختیات/ پس ساختیات/ ردِ تشکیل

ساختیات لسانیاتی سائنس سے مشتق ہے جو ایک تھیوری ہے۔ بعض حضرات نے اسے فلسفے کا نام بھی دیا ہے۔ لسانیات جسے معروضی علم مہیا کرنے والا ایک ایسا شعبہ بھی کہہ سکتے ہیں جو زبان اور دنیا کے بارے میں اپنے مشاہدات اور اعدادی شماریات کی بنیاد پر اخذ کردہ نتائج کو معتبر واثق، معروضی، سائنسی، اور صداقت اساس تصور کرتی ہے۔ پس ساختیات فلسفیانہ تشکیک کا وظیفہ ہے۔ جو فہم عامہ کے قائم کردہ خیالات اور مسلمہ دعووں اور کلیوں کو شک کی نظر سے دیکھتی اور نئے نتائج کے لیے کوشاں رہتی ہے۔ یہ دعویٰ محض ایک بھرم ہے کہ ہم کسی بھی چیز کے بارے میں یقینی علم رکھتے ہیں۔

ساختیاتی تحریر تجرید کاری اور عمومیانے کے عمل پر مبنی ہوتی ہے۔ پس ساختیاتی تحریر توقع کو رد کرتی، خوش افزا و شوخی انگیز ہوتی ہے، جس کے دلائل میں بھی فریب نظر اور کھلواڑ جیسا رنگ ہوتا ہے۔ ساختیاتی تحریر کی مانند وہ سرد نہیں سرگرم اور حدت خیز ہوتی ہے۔

ساختیاتی مفکرین کے نزدیک دنیا زبان کی خلق کردہ ہے۔ زبان کی راہ سے ہی ہم حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ زبان ایک منظم نظام ہے جس پر انحصار کرنا ہماری مجبوری ہے۔ پس ساختیات نہ تو زبان کو کوئی صاف وشفاف ذریعہ اظہار و ابلاغ سمجھتی ہے نہ وہ ایسا منظم نظام ہے جس کے توسط سے ہم حقیقت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ جسے ہم حقیقت کہتے ہیں وہ متنی ہے۔ لفظی

نشان کو جس معنی و تصور کے ساتھ مشروط خیال کیا جاتا ہے وہ اس سے آزاد اور مسلسل حرکت میں ہے۔ تعلیق و تعویق ہی معنی کا مقدر ہے جو ہمیشہ افزائش کے معرض میں ہوتے ہیں۔ آپ کسی بھی انیسویں اور پھر بیسویں صدی کی فرہنگ کا مطالعہ کریں تو پتہ چلے گا کہ تقریباً ہر لفظ کے متعین معنی میں ہمیشہ اضافہ ہوتا رہا ہے۔ پھر ان کی مختلف صرفی صوتوں میں تو ان کے معنی کی حدیں ٹوٹ پھوٹ کر نئے نئے منطقے تشکیل دیتی رہتی ہیں۔ جو کسی کے لیے بھی لسانی کشاکش سے مملو تجربہ ہو سکتا ہے۔ بادلیئر نے دنیا کو علامتی جنگل کہا تھا۔ دریدا کے تصور کے مطابق ہم ناقابل گرفت گوناگوں معانی کی دھوپ چھاؤں میں رہتے ہیں۔ ہمیں معنی نہیں معنی کی محض جھلک ہی دستیاب ہوتی ہے۔ لفظ ہمیشہ اپنی ضدوں سے آلودہ ہوتے رہتے ہیں۔ ہم زمین کو آسمان، نیک کو بد، اظہار کو اخفا، خوب کو زشت کے ذریعے واضح کرتے ہیں۔ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور اور تعریف بھی محال ہے اور ضد کی بنیاد پر حاصل ہونے والا معنی بھی کسی ایک معنی کو مختص نہیں ہوتا کیونکہ نیک اگر بد کا متضاد ہے تو نیک کی تعریف تو محض یہ ہوگی کہ وہ جو بد نہیں ہے۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر بد کیا ہوتا ہے۔ اگر وہ نیک نہیں ہے اور پھر نیک نہیں ہے تو نیک ہونے کا مطلب کیا ہے۔ بہر حال نیک کی نیکی کو ثابت کرنا اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک ہم نیکی کا مفہوم نہیں سمجھ لیتے اور نیکی اخلاق کے اس تصور تک ہمارے ذہنوں کو لے جاسکتی ہے جو ہمیشہ بدلتا رہا ہے۔ مذہبی، تہذیبی اور نظریاتی طور پر اخلاق کے معنی و تصور کو کسی ایک معنی و تصور کے ساتھ ملحق نہیں کیا جاسکتا۔ اسی معنی میں بد اور بدی کے تصور کی تعریف و توضیح اور معنی کے تعین کا مسئلہ ایک مسلسل لسانی جھمیلے میں ہمیں ڈال سکتا ہے۔ ردِ تشکیل کے مطابق کسی چیز میں کوئی مرکز ہے نہ اس کی کوئی متعین قدر ہے نہ وہ قطعیت کی حامل ہے۔ دریدا سے قبل مرکزیت کے بھرم کو نٹشے Nietzshe اور ہیڈگر Martin Heidegger کے علاوہ فرائڈ نے بیدردی کے ساتھ توڑنے کی پہل کی تھی۔ اب مرکزیت و قطعیت موسیقی و مصوری میں ہے نہ دانش ورانہ نظریات میں نہ عمارت سازی میں۔ ہمارے ملبوسات میں نہ شعری فن پاروں اور افسانوی پلاٹس میں، کہیں سند ہے نہ استنادی مرکز۔ ہمیں جن حقائق سے متعارف کرایا جاتا ہے بقول نٹشے وہ محض تشریحات ہیں حقائق نہیں۔ ہمیں اگر اپنے آپ کو بھی لفظوں میں بیان کرنا ہے

تو وہ بیان/ اظہار بھی محض زبان کے کچھ پہلوؤں پر محیط ہوگا۔ اسی طرح کسی بھی متن کی قرأت، تشریح کے معنی مصنف کے خیال یا فکر کو ازسرِ نوخلق کرنے کے ہیں جبکہ تنقیدی قرأت متن کو ازسرِ نوتخلیق کے بجائے نئے تخلیقی متن کی موجب ہوتی ہے۔ متن کے عقب میں ایسا کچھ نہیں ہوتا ہم جسے ازسرِ نوتشکیل دیں۔ اسی لیے قرأت کو ردتشکیلی ہونا پڑتا ہے۔ دریدا کا بھی یہی کہنا ہے کہ متن کے باہر کچھ نہیں ہے۔ جو کچھ ہے متن کے اندر ہے۔ تنقیدی قرأت متن کے شعوری ابعاد کے بجائے لاشعوری ابعاد کی پردہ کشائی کرتی ہے۔ ہر متن جگہ جگہ سے ادھڑا ہوا، درزوں اور وقفوں سے بھرا ہوا، قاری کے لیے ایک چیلنج کا حکم رکھتا ہے۔ قاری کو اس سے جوجھنا اور جھگڑنا پڑتا ہے۔ اپنی طرف سے ان کھانچوں میں معنی بھرنے پڑتے ہیں اور وہ معنی بھی معنی کا محض بھرم، فریب یا رمق ہوتے ہیں۔

دریدا ردتشکیل کو صرف ادبی تنقید تک محدود نہیں کرتا بلکہ اس کا اطلاق تمام دوسرے متون کی قرأت پر ہوتا ہے۔ دریدا نے ادبی اور غیرادبی متون کے درمیان کی وجود ہی کو مٹا دیا۔ دونوں کے تعلق سے وہ خصوصاً چار امور کو سوال زد کرتا ہے۔ (1) مراکز (2) وحدت (3) تشخص (4) معنویت۔ ردتشکیل تنقید اساساً ان روایتی قائم کردہ فتی مفاہیم و معانی اور مفروضات و نام نہاد دلائل بیز کلیوں کو ردو تنخ سے عبارت ہے جن کا تشخص اعتبار اور نا قابل تردید امور کے ذیل میں آتا ہے۔ ردتشکیلی قرأت تحت المتن میں کارفرما متصادم قوتوں کو ظاہر کرتی ہے جو ازخود اس کی نام نہاد ساخت اور معانی کے برخلاف ان کے متناقض اور غیرمعین ہونے کی دلیل فراہم کرتی ہیں۔ اس طرح یہ صورت کسی بھی متن و معنی کے ہمیشہ قائم رہنے والے استحکام کے تصور کی بھی نفی کرتی ہے۔ ردتشکیلی قرأت بھی قرأت کا سہل الحصول مرحلہ نہیں ہے بلکہ زیادہ توجہ اور زیادہ حوصلے کا متقاضی ہے۔ کسی چیز کو بحال کرنے میں جو سہولت ہے وہ انکار سے شروع ہونے والے عملیے کے اطلاق میں نہیں۔ قرأت ایک مسلسل عمل ہے جس میں ہر بار جتنا حاصل ہوتا ہے اس سے زیادہ چھوٹ جاتا ہے۔

جے۔ ہلس ملر J.Hillis Miller کے لفظوں میں All reading is necessarily miss reading یعنی تمام قرأت لازماً کم قرأت ہے اسی لیے ملر بھی ردتشکیل کو ایک ایسا تفہیمی عمل کہتا

ہے جو متن کی پیچیدہ گتھیوں کے پیش نظر گہری توجہ اور قدرے احتیاط کا تقاضہ کرتا ہے۔ دراصل صحیح قرأت اور حتمی قرأت نام کی کوئی چیز ہی نہیں ہوتی بلکہ ہر قرأت اپنے آپ کو جھٹلاتی ہے۔ ردتشکیل متن کی بنیادی اینٹ کو ہٹا کر اس کی عمارت کے انہدام کا کام نہیں کرتی بلکہ جانے یا انجانے پہلے ہی سے وہ ٹوٹتی پھوٹتی رہی ہے۔ ردتشکیل محض یہ بتاتی ہے اور باور کراتی ہے کہ وہ متن پہلے ہی سے ازخود ملیامیٹ ہو چکا ہے۔ پال دی مان Paul de Man اس طرح کی صورت کو ان لفظوں میں بیان کیا ہے کہ:

A text simultaneously asserts and denies the authority of

its own rhetorical mode.

''ایک متن متوازی طور پر بالتاکید خود اپنے صناعانہ طرز کے استناد کو رد کرتا ہے۔''

سوسیئر کا کہنا تھا کہ زبان، نشانات کا ایک نظام ہے اور لسانیاتی نشان دورُخی بالذات شے ہے جو تصور اور صوتی تمثال سے تشکیل پاتا ہے۔ دونوں کا رشتہ منطقی نہیں بلکہ من مانا ہے جیسے لفظ کتاب کا فطری یا بنیادی طور پر نہ تو اصوات سے کوئی تعلق ہے اور نہ مستعمل معنی و مفہوم سے۔ لفظ تنہا کوئی معنی نہیں دیتا، دوسرے لفظوں سے مل کر ہی وہ معنی مہیا کرتا ہے۔ کوئی اکائی علیحدہ یا تن بہ تنہا سمجھ میں نہیں آسکتی۔ وہ اکائیاں وسیع جال Networks کے سیاق و سباق یا ساختوں ہی میں کوئی معنی مہیا کر سکتی ہیں۔ دریدا سوسیئر کے اس تصور کو یہ کہہ کر Deconstruct کرتا ہے کہ کوئی نشان آپ اپنے میں مکمل نہیں ہوتا وہ دوسرے نشان پر منحصر ہوتا ہے۔ ہر نشان کسی دوسرے نشان کی جھلک Trace یا چربہ ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ایک نشان دوسرے نشان اور دوسرا تیسرے اور تیسرا چوتھے وغیرہ وغیرہ نشانات کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہے تو ہر متن کسی دوسرے متن کا چربہ ہے۔ کوئی بھی متن خالص اور بے میل تحریر کا نمونہ نہیں ہوسکتا وہ اصلاً چربوں یا جھلکیوں کا بُنا ہوا پارچہ ہوتا ہے۔ یہ ایک سلسلہ ہے جس کا کہیں اختتام نہیں۔ ہر متن دوسرے متن یا متون کی تقلیب کے باعث صرف اور صرف افتراقات اور چربے کا چربہ ہوتا ہے۔ اور بجنل یا خلقی ٹریس محض بھرم ہے، متن ہمیشہ بین المتونیت ہی پر قائم ہوتا ہے۔

دریدا اس دلیل کے ساتھ اپنے تصور کو ایک راسخ بنیاد عطا کرتا ہے کہ:

''گلاب کے پھول کا کوئی جوہر نہیں ہوتا۔ اس کی خوشبو جیسے ہی ہوا میں
گھل مل جاتی ہے یعنی پھول سے خارج ہونے والی غیر مرئی شے یا بھپکا
جیسے ڈکار یا پاد Belch، یا فضلہ — ہوا میں تحلیل ہونے والے مادّے کو عموماً
عضویاتی مادّے کے اخراج سے موسوم کیا جاتا ہے۔ متن بھی ایک گیس
Gas کی طرح ہے۔''

لاکاں Lacan نے ایک دوسری دلیل سے اسی تصور کی توثیق کی ہے کہ:

''متن ایک خواب کی مانند ہوتا ہے۔ آپ کبھی یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس کے
کیا معنی ہیں۔''

بعض حضرات کے نزدیک ہر خواب کی کوئی تعبیر ہوتی ہے۔ عموماً اوہام، قیاس، یا فہم عامہ کی بنیاد پر خواب کی تعبیر پیش کی جاتی ہے یا فرائڈ کے لاشعور کے تصور کی بنیاد پر اسے انسان کی سائیکی کے ساتھ مربوط کر کے دیکھا جاتا ہے۔ متن بھی بظاہر جوڑ جوڑ سے کسا بندھا ہونے کے باوجود داخلی طور پر پارہ پارہ ہوتا ہے۔ قواعد کے اصولوں کو تہس نہس کرتے، زبان کو ناراست طریقے سے استعمال کرنے، جابجا سکوتیے Silences اور وقفے Gaps چھوڑنے اور مبہم نوعیت کے ذہنی، حسّی اور جذباتی تجربوں کو ادا کرنے کے باعث لفظوں کا ایسا جھرمٹ اور کھیل بن جاتا ہے جسے کھیل کے میدان کی مانند جیتنا تقریباً ناممکن ہے۔ دریدا اسے سگنی فایرز کے لامحدود کھیل کا نام دیتا ہے جو کسی ماورائی مدلول تک پہنچ کر اختتام پذیر نہیں ہوتا۔ تحریر ہمیشہ کسی دوسرے چہرے (ٹریس) کو حوالہ بناتی ہے جو غیاب میں ہوتا ہے۔

یوں بھی دریدا کے نزدیک متن دوسرے متون کے پارچوں کا مرکب ہوتا ہے۔ اگر ایک نشان دوسرے نشان کا نشان ہے اور ایک متن دوسرے متن یا متون کا زائدہ متن ہے تو متنی سیاق وسباق دوسرے متن کا سیاق وسباق ہے یا یہ کہیے کہ سیاق دوسرے سیاق کا سیاق ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ متن کے سیاقی معنی Contextual meaning بھی متعین نہیں ہیں جسے سیاقی معنی کہتے ہیں ان کی بھی کوئی حتمی حد نہیں ہے۔ تمام سیاقات (سیاسی، اقتصادی، سماجی وغیرہ) متنی پیرایہ اختیار کر کے بین المتونی ہو جاتے ہیں۔ متن کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ اس طرح

بین المتونیت کی بھی کوئی حتمی حد نہیں ہوتی۔ ہر چیز متن کے اندر ہوتی ہے (جڑوں کے طور پر) اور بیرون متن (غیاب کے طور پر)۔ دریدا اسی معنی میں دعویٰ کرتا ہے کہ 'متن کے باہر کچھ نہیں ہے۔' یا وہ کہتا کچھ ہے اور ہوتا کچھ ہے۔

کسی بھی سیاق وسباق میں جسمانی یا مادّی سیاق وسباق نہیں ہوتا وہ ہمیشہ ذہنی/ جذباتی / روحانی/ تخیلی ہوتا ہے جسے صرف ایک ضمیمہ Supplement کا نام دیا جاسکتا ہے۔ دریدا کے یہاں ضمنی اور اضافی کے طور پر یہ اصطلاح حاشیائی Marginiality کے معنوں میں بھی استعمال ہوئی ہے۔ نشان کے لیے بھی وہ اس اصطلاح کو بروئے کار لاتا ہے جیسے: ''نشان ہمیشہ بذاتہ شے کا ضمیمہ ہوتا ہے۔''

O

نومارکسی تنقید: روایتی مارکسیت سے انحراف کی مثال

> مارکسیت نے ہمارے زمانوں میں ایک انتہائی مسائلی فلسفے کی نوعیت اختیار کرلی ہے۔ اس میں بھی شبہ نہیں کہ تصورات کی تاریخ میں وہ ہنوز سب سے دھماکہ خیز اور اثر گیر دانشورانہ تحریک کا حکم رکھتی ہے۔ مارکسیت نے زندگی اور علم کے تقریباً ہر شعبے پر گہرے اثرات قائم کیے۔ بالخصوص تاریخ، سیاسیات، تہذیب، اقتصادیات، سماجیات حتیٰ کہ تحلیل نفسی اور ادبی تھیوری کی تشکیل میں بھی مارکسی تصور کا اثر کسی نہ کسی پہلو سے دیکھا جاسکتا ہے۔

اپنے صحیح تر معنی میں مارکسیت ایک مادّی فلسفہ ہے جو انسانی زندگی میں معمول کا درجہ رکھنے والے تصورات یا عقائد کے مقابلے میں مادّی زندگی کی حالتوں کے تقدم پر زور دیتا ہے۔ جس کے نزدیک تاریخ بہ الفاظ مارکس، طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔ جو ان مادّی حالتوں کو قابو میں رکھتی ہے جن پر زندگی کا انحصار ہے۔ انہیں حالتوں کی بنیاد پر اور ان کی جدوجہد کے جواب میں، تصورات، فلسفے، زندگی کی ذہنی تصویریں ایک ثانوی مظہر کے طور پر نمو پاتی ہیں۔ یہی ثانوی مظہر وہ ہے جو انسانوں کو (بقول مارکس) حقیقت کی ایک صحیح تر تصویر مہیا کرتا ہے۔

روایتی مارکسی مفکرین بنیادی اور بالائی ساخت کے مابین امتیازات کو بہت زیادہ مسئلہ بناتے تھے کہ سماجی بنیاد اپنی ماہیت میں لازماً اقتصادی ہے اور بالائی ساخت کا تعلق ان ذہنی سرگرمیوں اور اعمال سے ہے جنھیں تصورات، عقائد، فلسفہ، تعلیم، تہذیب، مذہب (اور بعض مارکسیوں کے نظریے کے مطابق) فن اور ادب کا نام دیا جاتا ہے۔ نو مارکسیوں نے ان کے مابین اثرات کی منطق پر غیر روایتی طریقے سے بحث کی ہے۔

مارکس فن کو اتفاقی انسانی عمل نہیں قرار دیتا بلکہ انسانیانے کے عمل میں فن ایک اعلیٰ اظہار ہے۔ فن ایک معروض ہے جس کے ذریعے موضوع اظہار پاتا، خارجی ہیئت پاتا اور اپنی شناخت کراتا ہے۔ اس طرح فن کارانہ تخلیق یا کائنات کے ساتھ آدمی کے تخلیقی جمالیاتی رشتے میں موضوعی، معروضی کی شکل اختیار کرلیتا ہے اور موضوع، معروض میں بدل جاتا ہے۔

لوکاچ کے یہاں حقیقت کی جدلیاتی عکاسی کے معنی اتنے ہی ہیں کہ فن کار، فن اور زندگی کے مابین جدلیاتی وحدت کو قائم رکھنے کی سعی کرے۔ وہ حقیقت جس تک دوسروں کی رسائی ممکن نہیں انہیں فنی آب ورنگ کے ساتھ پیش کرنا ہی فن کاری ہے مگر اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کار کسی چیز کی تخلیق نہیں کرتا۔ جب کہ واز کیز حقیقت کو گرفت میں لے کر فنکارانہ طور پر پیش کرنے کو حقیقت کی ایک نئی فہم اور ایک نئی حقیقت کے تعارف کا نام دیتا ہے۔ نیز فن حقیقت سے ایک فعال رشتہ استوار کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

لوکاچ کی فکر و تنقید کا خاص مرکز ناول کی صنف ہے جو سماجی نظم کی تہہ میں واقع تناقضات کو افشا کرتی ہے۔ لوکاچ، بیکٹ، فاکنز اور جوائس کی ناولوں کی تکنیکوں اور بالخصوص شعور کی رو کی تکنیک کو اپنی تنقید کا خاص ہدف بناتا ہے کہ یہ ناول نگار بجائے اس کے کہ تاریخ کو اس کے پورے سیاق و سباق میں دیکھتے (ابسرڈٹی) لایعنیت کے نام پر انھوں نے تاریخ کے بے گیاہ اندرون کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اس طرح کی کوششوں میں انسانی وجود ایک حرکی تاریخی تناظر میں اپنی شمولیت کا احساس نہیں دلاتا۔ اس کے نزدیک تھامس مان، ٹالسٹائے، بالزاک اور والٹراسکاٹ کے ناول سماجی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں۔ جن میں سماجی تنازعات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ لوکاچ اس تجریدیت کو سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے جو ناول کے قاری میں زندگی

کی ثروت مندی کے احساس کو تقویت پہنچانے کے بجائے اسے محض ہیولوں اور پرچھائیوں ہی کو حقیقت کے طور پر پیش کرنے پر اکتفا کر لیتی ہے۔ حقیقت پسند فکشن نگار، مثالیت پر کنکریٹ واقعیت کو ترجیح دے کر متداول اور رائج آئیڈیولوجیوں کی کوتاہیوں کو طشت از بام کرتا ہے۔ فن کارانہ انعکاس Artistic reflection کا منصب ہی حقیقت کی تصویر کشی ہے جس میں مظہر Appearance اور جوہر Essence ایک واحدے میں ڈھل جاتے ہیں۔

نومارکسیوں میں تھیوڈ وراڈورنو Adorno کا خاص مقام ہے۔ جس نے مارکس کے جدلیاتی مادیت کے تصور پر بڑی تفصیل کے ساتھ بلکہ نئے استدلال کے ساتھ بحث کی ہے۔ وہ جدلیاتی مادیت کے تصور کو مارکسی فکر میں ریڑھ کی ہڈی کے طور پر دیکھتا ہے اور کارل آر پاپر کے مخالف رویے کو سخت تنقید کا نشانہ بھی بناتا ہے۔ ڈاؤفوسیا اور الٹرڈ ابش نے Dar positivismusstreit in der Deutschen Soziologie (1969) کے حوالے سے اس مناظرے کو تفصیل کے ساتھ موضوع بحث بنایا ہے جو اڈورنو اور پاپر کے درمیان واقع ہوا تھا۔ یہ علمیاتی مباحثہ ایک عمومی نوعیت کا تھا۔ ضروری نہیں کہ صرف ادبی تھیوری پر ہی اس کا اطلاق کیا جائے۔ کیونکہ دوران بحث ایسے کئی مقامات آتے ہیں جب مارکس کی ادبی تھیوری بھی ایک حوالہ بنی ہے۔ اڈورنو کے دلائل کو فوسیا اور الٹراڈ ابش نے منقسم بھی کیا ہے۔

اڈورنو کے فلسفے کا غایاتی Teleogical پہلو اس کے اس تصور میں مضمر ہے کہ چیزیں اپنا ایک فطری غایتی مقصد رکھتی ہیں۔ وہ سائنس پر یہ ذمہ داری عاید کرتا ہے کہ وہ بتائے کہ زیر نظر مظہر کیا بننے کے درپے ہے۔ اتنا ہی نہیں اس کی سچائی اور جھوٹ کو بھی اسے بے نقاب کرنے کی ضرورت ہے۔ اس طرح اڈورنو کے نزدیک سائنس کو اس معنی میں صاف ہونا چاہیے کہ اس کا تعلق سیاست سے کیا ہے بلکہ سیاست کے مقصد کے ساتھ ہی اسے مختص ہونا چاہیے۔ بین جمن بھی اس موقف کی تائید میں اپنے قاریوں کو تنبیہ کرتا ہے کہ وہ بہ نظر غائر یہ دیکھیں کہ ایک خاص سائنسی مشاہدہ ترقی پسند ہے آیا نہیں۔ یہ کہتے ہوئے وہ اس سوال کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ آیا یہ مشاہدات سچے ہیں یا جھوٹے۔ یہاں اڈورنو کے سیاسی مقاصد ان مارکسی مفکرین سے متضاد ہیں جو سائنسی تحقیقات پر سیاسی تعصب کے مضرت رساں اثر کے قائل ہیں۔

اڈورنو، پارٹی لائن، ادب کے غیر مارکسی رویے اور لوکاچ کی سوویت افسر شاہی کی فرماں بر داری کی کڑی مذمت کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ لوکاچ نے فلسفے کو پاور کا آلہ کار بنا کر فلسفے ہی کو بے اوقات کیا ہے۔ لوکاچ اکثر جدید ادیبوں کو غیر حقیقت پسند قرار دیتا ہے جو اڈورنو کے نزدیک تشرع پسندی کی دلیل ہے۔ اڈورنو، لوکاچ کی جمالیات کو متروک اور غیر مستعمل کہتا اور مارکس اور اینگلز کے تصورات سے اس کی وابستگی کو مشتبہ ٹھہراتا ہے۔ حالانکہ وہ لوکاچ ہی ہے جو اپنے مجموعہ مضامین 'رائٹر اینڈ کریٹک' میں سرکاری استنادی ادب کے خلاف تنقید بھی کرتا ہے اور اسٹالنی دور کے سرکاری تبلیغی ادب کے خلاف احتجاجاً اپنی رائے بھی ظاہر کرتا ہے اور سولزینٹسن کے ناولوں کا تجزیہ کرتے ہوئے پارٹی کے احتسابی رویے کے تئیں ناپسندیدگی کا اظہار بھی کرتا ہے۔

معروضی حقیقت اور فنی حقیقت اور فن کار کے رشتے اور بنیادی اور بالائی ساخت کو جن مارکسیوں نے ایک اہم بحث کے طور پر مسئلہ بنایا ان میں والٹر بین جمن اور لوشین گولڈمن کی خاص اہمیت ہے۔ والٹر بین جمن نے اپنے مضمون The Work of Art in the Age of Mechnical Reproduction (1936) میں بڑے شائستہ طریقے سے فن کارانہ تخلیق کی مادی بنیاد کی توضیح کی ہے۔ وہ اپنا بنیادی دعویٰ یہی قائم کرتا ہے کہ ہر عہد کے اپنے فنی اوضاع اور تدابیر ہوتی ہیں۔ جنھیں فن کار اپنے عمل تخلیق کے دوران کام میں لاتا ہے۔ لیکن موجودہ دور میں تکنیکی ذرائع نے فن کے اس روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ تکنیکی فنی نقل سازی یعنی بازتخلیقیت Reproduction سے فنی عمل کا خلقی پن سب سے زیادہ متاثر ہوا ہے۔ تکنیکی فنی نقل سازی نے اس خلقی پن سے اپنے رشتے ڈھیلے کر لیے جس سے روایتی مصنوعات کی ایک خاص شناخت قائم ہوا کرتی تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ جب فنی کارناموں کو جانچنے کے لیے کسی مستند کسوٹی ہی کی ضرورت نہیں رہی تو فن کا سارا تفاعل ہی الٹ پلٹ گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ جدید تکنیکی ایجادات (جیسے سنیما، ریڈیو، فوٹوگرافی، گراموفون) نے فنی تخلیق کے تصور ہی کو بدل کے رکھ دیا ہے۔ اب ان فنی اشیاء کا وہ تصور وہ مرتبہ اور وہ قدر بھی باقی نہیں رہی جو گزشتہ ادوار سے وابستہ تھی۔ تکنالوجی نے انفرادی فنی کارناموں کو مختلف طریقوں اور وسیع تر ذرائع سے لامحدود تعداد میں خلق کرنے کے کام کو آسان بنا دیا ہے، جو ایک چیدہ اقلیت کے بجائے عوام کی ایک

اکثریت کوفنی نقول مہیا کرنے پر قادر ہے۔ بین جمن اس کلیے کو مسترد کرتا ہے کہ صحیح موضوعی مواد کی بنا پر انقلابی فن متشکل ہوتا ہے۔ بلکہ اس کا کہنا ہے کہ فن کار کو اپنے عہد کی فن کارانہ قوتوں میں انقلاب پیدا کرنا چاہیے۔ اس طرح (بقول مابعد جدید تھیوری ساز گریگوری اُلمر جس نے بین جمن کے اس تصور کو اور زیادہ وسعت بخشی ہے) جب لوگ سوچنے لگیں کہ فنی نقل سازی اصلی فن کی تخلیقیت کے لیے موت ہے نیز جو اس کے اعلیٰ درجے کو کوتاہ کرتی ہے تو ایک نئی تخلیقیت کی شکل رونما ہوسکتی ہے۔

شاعری کے سلسلے میں بین جمن کے خیالات کا اطلاق فن اور پورے ادب پر کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں بھی وہ تخلیقیت ہی کو ملحوظ رکھتا ہے۔ جس کی اپنی ایک راہ اور ایک رو ہوتی ہے۔ وہ یہ مانتا ہی نہیں کہ نظم کا کوئی مقصود بھی ہوتا ہے یعنی وہ کسی توقع کو پورا کرتی ہے۔

بین جمن نے تخلیقی فن کے ساتھ فن تنقید پر بھی بڑی توجہ خیز باتیں کہی ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> ''کوئی بھی متن یا فن پارہ جو ہے اس سے بھی زیادہ تخلیقیت کا تقاضہ کرتا ہے۔ تنقید اس کے لئے ناگزیر ہوتی ہے بلکہ تنقید، فن کا ایک لازمی ضمیمہ ہے۔ تنقید کے بغیر کسی فن کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا کیونکہ فن اپنی ماہیت میں تنقیدی ہے۔''

تنقید تبصرہ نہیں ہے۔ تبصرہ کو اس کا فوری مقصد بہت محدود کردیتا ہے اور یہ چیز اسے صرف موضوع و مواد تک محدود کرتی ہے۔ جب کہ تنقید ایک وسیع الحدود عمل ہے جسے سرسری گفتار سے کوئی مطلب نہیں ہوتا، بلکہ اس کا خاص قصد صداقت جوئی کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

نو مارکسیت کی ایک دوسری روایت لوشین گولڈمن کے یہاں ملتی ہے۔ وہ 17ویں صدی کے فرانسیسی ادب اور ژان زین ازم Jansenism کی آئیڈیولوجی کے رشتے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ادبی متن اور سماجی اقتصادی ساخت اور ادبی فینومینا کے بیچ ایک براہ راست رشتہ ہوتا ہے جس میں اجتماعی لاشعور کی ثالثی یا وساطت کا کوئی رول نہیں ہوتا۔ گولڈمن بڑے بحث و مباحثے کے بعد مارکس کے ان خیالات پر اپنی تھیوری قائم کرتا ہے جو اس نے طبقہ تجار کی اشیا پرستی کے تعلق سے ظاہر کیے تھے۔ گولڈمن اس پر یہ دلیل دیتا ہے کہ

''مارکس نے بہت پہلے یہ اندازہ قائم کرلیا تھا کہ آئندہ مارکیٹ کی معیشتیں کیا رخ اختیار کریں گی۔ مارکیٹ معیشتوں سے اس کی مراد وہ سوسائٹیاں ہیں جن میں اقتصادی سرگرمی حاوی حیثیت رکھتی ہے۔ اجتماعی شعور بتدریج تمام عملی حقیقت سے محروم ہوتا چلا جارہا ہے اور نتیجتاً اقتصادی زندگی کے ایک معمولی عکس سے زیادہ اس کی وقعت نہیں رہ گئی ہے اور بالآخر اسے محو ہوجاتا ہے۔''

گولڈمن مواد کے مختلف عناصر میں جو رشتے ہیں ان کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ادبی متون انفرادی ذہنی اپج کے بجائے بین انفرادی ذہنی ساختوں (یعنی گروہوں اور طبقات) کے خلق کردہ ہوتے ہیں۔ ان ساختوں میں کارفرما آئیڈیاز کو غیر معمولی اور اہم ادیب دریافت کرتے اور پھر انہیں اپنے فن پاروں میں از سرنو خلق کرتے ہیں۔ وہ اپنی تصنیف Towards a Sociology of the Novel میں جدید ناول کی ساخت کا رشتہ مارکیٹ معیشت کی ساخت سے بتاتے ہوئے دونوں کو تطبیق Homology کی صورت میں دیکھتا ہے۔ وہ ایک عام مفروضے کے طور پر یہ خیال قائم کرتا ہے کہ کلاسیکی ناول کی ساخت اور آزاد معیشت میں مبادلے Exchange کی ساخت کے درمیان ایک Homology یعنی تطابق کی صورت ہوتی ہے۔ وہ اس ضمن میں راب گریے اور کافکا Kafka کے ناولوں کی مثال دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ یہ ناول اشیا کے بارے میں ہیں۔ ان میں اشیا کے تعلق سے ایک انفرادی رائے اور وژن کے علاوہ معروضات کا ایک منظم اور تجزیاتی ریکارڈ دستیاب ہے۔ ان کی پہچان ان کے کردار کے محو ہونے (یعنی انسان کے کالعدم ہونے) اور نتیجے کے طور پر اشیا کی خودکاری میں افزونیت سے عبارت ہے کہ اس سارے عمل کو وہ مارکسی اصطلاح میں تجسیم کاری Reification (یعنی تصور کو حقیقت سمجھنے کے عمل) کا نام دیتا ہے۔ جسے آزاد مارکیٹ معیشت کی بے روک ٹوک ترقی کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس ساری صورت حال کے پیش نظر وہ یہ مفروضہ قائم کرتا ہے کہ ادبی ہیئتوں اور اقتصادی نظام میں ایک براہ راست رشتہ ہوتا ہے۔

مارکسیت محض ادب کے سماجی رشتوں کو بنیاد بنانے تک محدود تھی۔ لیکن فرانسیسی فلسفی لوئی

آلتھیو سے اور ادبی نقاد پیئر ے ماشیرے نے ان مخصوص حد بندیوں سے پرے اٹھ کر بعض نئے تصورات کی گنجائش بھی نکالنے کی سعی کی۔ دونوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو ساختیاتی مفکر ماننے سے انکار کیا بلکہ نہایت واضح طور پر ساختیات کے بعض پہلوؤں پر کھل کر تنقید بھی کی ہے۔ باوجود اس کے دونوں کی فکر اور اس کے اطلاق کے عمل میں ساختیاتی فہم کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ رمن سیلڈن نے Structuralist Marxism (1995) میں عصری ادبی تھیوری کے تحت آلتھیو سے اور پیئر ے ماشیرے وغیرہ کو ساختیاتی مارکسی قرار دیتے ہوئے ٹیری ایگلٹن اور ریمنڈ ولیمز پر بھی مدلل بحث کی ہے جن پر آلتھیو سے کی ساختیاتی فکر کے گہرے اثرات ہیں۔

آلتھیو سے کی ساختیاتی مارکسیت نے ادبی تھیوری پر جو بنیادی اثر قائم کیا ہے اس میں مرکزی حیثیت اس کے آئیڈیولوجی کے تصور کی ہے۔ حتیٰ کہ بعض پس ساختیاتی کاموں میں اسٹیٹ کے آئیڈیولوجیکل آلات اور انسانی موضوع کی تشکیل (جسے اس نے Interpellation کا نام دیا ہے) کے نظریے ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ آلتھیو سے کا کہنا ہے کہ ایک سرمایہ دار سوسائٹی میں آئیڈیولوجی ان افراد کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کا کام کرتی ہے جو بہ رضا و رغبت اپنے آپ کو اس کے مطابق ڈھالنے پر آمادہ ہوتے ہیں اور سوسائٹی جیسی ہے اسی حالت میں اسے وہ قبول بھی کر لیتے ہیں۔ یہاں گرامچی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ یہی وہ دائرہ ہے جس میں آئیڈیولوجی اپنا کام کرتی ہے۔ آلتھیو سے کی مارکسیت اور روایتی مارکسیت میں حدِ فاصل بھی آلتھیو سے کے اسی آئیڈیولوجی کے تصور نے قائم کی ہے۔ آلتھیو سے کے نزدیک آئیڈیاز بھی مادی ہوتے ہیں۔ ایک جگہ وہ آئیڈیولوجی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''ہم بالعموم مذہبی آئیڈیولوجی، اخلاقی آئیڈیولوجی قانونی آئیڈیولوجی سیاسی آئیڈیولوجی وغیرہ کے نام لیتے ہیں اور بھی کئی نظریہ ہائے زندگی ہیں۔ ایک تنقیدی نقطہ نظر سے زیر بحث آئیڈیولوجی کی ہم ایسے ہی جانچ پرکھ کرتے ہیں جیسے ایک ماہر نسلیات قبائلی سماج کے اساطیر کی تحقیق کرتا ہے کیونکہ دنیا کے تعلق سے ہمارے نظریے بڑی حد تک تخیلاتی ہیں یعنی یہ

کہ وہ حقیقت سے میل نہیں کھاتے۔ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ وہ
حقیقت سے میل نہیں کھاتے یعنی یہ کہ وہ ایک التباس خلق کرتے ہیں۔
ان کی تشریح ناگزیر ہوتی ہے۔ تاکہ اس دنیا کی حقیقت کا پتہ لگا سکیں جو ان
کی تخیلاتی نمائندگی کے پیچھے کارفرما ہے۔"

(آئیڈیولوجی: التباس الیوژن)

اس طرح آئیڈیولوجی میں جو کچھ کہ نمائندگی ہوتی ہے وہ ان حقیقی رشتوں کے نظام سے وابستہ نہیں ہوتی جو افراد کے وجود پر تسلط جما لیتے ہیں بلکہ افراد کا ان کے ان حقیقی رشتوں کے تعلق سے تخیلاتی رشتہ ہوتا ہے جن میں وہ زندگی بسر کرتی ہے۔

آلتھیو سے کا ادبی نظریہ، دوسرے روایتی مارکسیوں سے کافی حد تک مختلف ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ ادب کے عظیم کارنامے کسی آئیڈیالوجی کے مظہر نہیں ہوتے اور نہ ہی وہ حقیقت کی (تصوراتی) تفہیم ہی مہیا کرتے ہیں۔ فن، آئیڈیولوجی اور سائنسی علم کے درمیان کہیں واقع ہوتا ہے۔ فن ہمیں ایک خاص فاصلے سے اس سرچشمہ کو دکھاتا ہے جو آئیڈیولوجی کا ماخذ ہے اور جہاں سے وہ ایک فن کے طور پر اور اس سرچشمے سے جس کی طرف اس کا اشارہ ہے علیحدگی اختیار کرتا ہے۔ اس طرح فن اس آئیڈیولوجی کو جھٹک دیتا ہے جسے اس نے برتا تھا۔ ہر اہم اور نمایاں ادبی تخلیق کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کار کی آئیڈیولوجی سے پرے نکل جاتی ہے۔

پیئرے ماشیرے نے اپنی تصنیف A Theory of Literary Production (1966) میں آلتھیو سے کی علامتی قرأت Symptomatics کی بنیاد پر ادبی متن کے تجزیے کا ایک ماڈل بھی پیش کیا ہے۔ ادبی متن میں ہیئت اور اس کا افسانوی عنصر ہی آئیڈیولوجی سے ایک فاصلہ قائم کر دیتا ہے۔ آلتھیو سے بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادبی متن میں بعض ایسے علامتی گوشے ہوتے ہیں جو بڑی گہرائی سے قرأت کا مطالعہ کرتے ہیں کیونکہ کوئی بھی متن سیدھے سادے طریقے سے یک دم منکشف نہیں ہو جاتا۔ ماشیرے بھی متن کو گنجائشوں سے معمور بتاتا ہے۔ ہر ادبی متن ایک نامکمل اظہار ہی ہوتا ہے۔ (نامکمل اس لیے نہیں کہ منشائے مصنف کے مطابق اس نے تکمیل نہیں پائی ہے بلکہ اس لیے کہ تخلیقی رو کی اپنی سمت و رفتار کے باعث ہمیشہ کچھ نہ کچھ

چھوٹ جاتا ہے۔ گویا بہ ظاہر تکمیل میں بہ باطن عدم تکمیل ہر ادبی متن کا مقدر ہے)۔ ماشیرے یہ تصور قائم کرتا ہے کہ متن میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ ان کہا Unsaid رہ جاتا ہے۔ (کبھی ہیئت کے اپنے عمل کی نوعیت ایسی ہوتی ہے کہ) متن میں فطری طور پر کچھ ایسے سکوتیے Silences یا وقفے درآتے ہیں جنھیں قاری اپنی تخلیقی ذہانت سے پر کرنے یعنی معنی بلکہ امکانی معنی قائم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ (یہ بھی ممکن ہے کہ کسی خارجی سیاسی جبر کے تحت فن کار نے ناراست طریق گفتار کو ترجیح دی ہو یا سیاق اور بظاہر معنی متن میں ایک تناقض کی کیفیت واقع ہونے سے ابلاغ کے عمل میں جو پیچیدگی واقع ہوتی ہے، اس کی خاص وجہ بھی وہی سیاسی یا کوئی خارجی اخلاقی جبر ہوسکتا ہے جس کے تحت اظہار میں کئی سکوتیے درآئے ہیں)۔

ماشیرے مارکسی نقادوں کے سروں پر یہ ذمہ داری عائد کرتا ہے کہ وہ بظاہر متن کے کھلے ڈلے معنی کے ابلاغ ہی پر اکتفا نہ کریں بلکہ متن کے اندر کے ان تناقضات کو سمجھنے کی سعی کریں جو آئیڈیولوجیکل جبر کا نتیجہ ہیں۔ متن کے اس لاشعوری مواد کو کھولنے اور باہر نکالنے کا کام نقاد کا ہے جو تہہ بہ تہہ نشین ہے۔ یہی تہہ بہ تہہ نشین مواد وہ تحت المتن SUB-TEXT ہے، جو اصل المتن ہے۔

ماشیرے کے محولہ بالا تصورات پر غور کیا جائے تو ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ ادب کو براہ راست مادی حقیقت کا عکس واظہار قرار نہیں دیتا اور نہ ہی ادبی ہیئت کو وحدت کیش اور فیصلہ کن سمجھتا ہے۔ وہ اس نفسیاتی کشمکش کا بخوبی علم رکھتا ہے جو مقتدر طبقے کی آئیڈیولوجی اور ادیب کے ذہن کے باہمی تضاد کا نتیجہ ہوتی ہے۔ آئیڈیولوجی کسی تخلیقی فن پارے میں تقلیب کے بعد اپنی اصل کو کھو دیتی ہے۔ اس لیے جو کھو گیا ہے وہ متن سے باہر نہیں ہے بلکہ متن کے اندر ہے۔ متن ایک پیچیدہ نظام ہے جس میں ان تضادات کو ڈھونڈ نکالنے کی ضرورت ہے جو آئیڈیولوجیکل ہیں۔

بلاشبہ ماشیرے کے متنی لاشعور کے تصور کو ریمنڈ ولیمز نے سیاسی لاشعور میں بدل کر متن کی تاریخی اور سیاسی معنویت کو اور زیادہ وسعت بخشی ہے۔ لیکن دونوں نے تخلیقی عمل کی اس خوردوی کو کوئی مسئلہ نہیں بنایا ہے کہ تخلیق کیوں ہمیشہ ایک نامکمل فن پارہ ہوکر رہ جاتی ہے۔ اس میں

زائد کچھ نہیں ہوتا ہمیشہ کچھ نہ کچھ کم ہوتا ہے۔ لفظ خود ایک غیر یقینی معنی پر استوار ہوتے ہیں جو ہمیشہ معنی کا فریب دیتے ہیں۔ ماشیرے اس کا ایک سبب آئیڈیولوجیکل تضادات بتاتا ہے اور ریمنڈ ولیمز تاریخ اور سیاست کا جبر۔ (جب کہ تکنیک کا جبر بھی ہوسکتا ہے اور لسانی اور روایت کا جبر بھی)۔ جس طرح سیاسی اور اخلاقی جبر ایک خاص قسم کی آئیڈیولوجی کا محکوم بنالیتا ہے۔ اسی طرح اس جبر کے خلاف ہمارے شعرا نے جس طرح بہ انداز دگر اپنے تاثرات کو رقم کیا ہے وہ کم اہم نہیں ہے۔ ایسے ہی مواقع پر شعرا طنز کے مختلف اسالیب کو ایک موثر ہتھیار کے طور پر آزمانے کی سعی کرتے ہیں۔

نتیجے کے طور پر اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ دنیا کا اس کی کلیت میں تجزیہ کرنے اور علم اور تجربے کے مختلف سلسلوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرنے کی کوشش ایک حق بجانب اور قابل قدر عمل ہے۔ لیکن ادب اور سوسائٹی، آئیڈیولوجی اور اقتصادی بنیاد کے مابین رشتے کا مطالعہ اور یہ مفروضہ کہ بالآخر اقتصادی بنیاد ہی دوسرے مختلف سلسلوں کے ارتقا کا تعین کرتی ہے۔ غیر مارکسی اور قدرے روشن خیال مفکرین کے نزدیک ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ اینگلز کا عدم توازن کا مفروضہ ایک کسوٹی مہیا کرسکتا ہے جو ایک طرف مارکسیوں اور نو مارکسیوں میں امتیاز کی نشاندہی کرسکتا ہے تو دوسری طرف ان مفکرین کو نامزد کرسکتا ہے جو غیر مارکسی ہیں۔

جو روایتی مفکرین اور نقاد مارکسی نظریات کو اصلاً مارکسی فکر کے ڈھانچے ہی میں سمجھنے اور سمجھانے کی طرف راغب رہے اور جنہوں نے بڑی قطعیت کے ساتھ ان کے اطلاق کی مساعی کیں ان میں لیون ٹراٹسکی، لینن، جیورج پلیخوف اور کرسٹوفر کاڈویل کے نام اہم ہیں۔ انٹنو گرامچی، جیورج لوکاچ، ارنسٹ فشر اور واز کیز نے مارکس کے ان تصورات کا تجزیہ نئی توضیحات اور نئی تعبیرات کے ساتھ کیا جن کا تعلق تاریخ، سماج اور اقتصادی متعلقات سے تھا۔ انہوں نے ادب و فن پر اطلاق میں تھوڑی بہت گنجائشوں کے لیے بھی راہ نکالنے کی کوشش کی۔ لوشین گولڈمن، لوئی آلتھیو سے، پیرے ماشیرے، ای پی تھامپسن، ریمنڈ ولیمز، فریڈرک جیمسن، ٹیری ایگلٹن اور والٹر بین جمن وغیرہ کے دور تک پہنچتے پہنچتے عالمی سیاسی، اقتصادی، تہذیبی اور تکنیکی منظرنامہ اس قدر تبدیل ہوجاتا ہے کہ کوئی ملک اپنے طور پر ایک ایسے علیحدہ نظام عمل کو

بروئے کار نہیں لاسکتا جس سے وہ ایک جداگانہ وجود کے طور پر خودکوشی اور خود کفالت کا دعویٰ کر سکے۔ عالمی سماج میں ساری عدم مرکزیتوں کے باوجود طاقت Power کی مرکزیت قائم ہے۔ صارفیت کے اندھا دھند فروغ، دوغلی سیاست، ذرائع ابلاغ کے صحیح اور غلط استعمال، نئی عالمی منڈی کے تصورات کی تہہ میں استحصال کی قطعاً نئی بہروپی صورتیں، صارفوں کی رغبتوں اور خواہشوں سے ساز باز وغیرہ وہ امور ہیں جنھوں نے ردّ وقبولیت کے معیاروں ہی کی کایا پلٹ کردی ہے۔ متذکرہ بالا مفکرین کے ذہن وفکر کی تشکیل بھی اسی فضا میں ہوئی ہے۔ ان مسائل کی تہہ میں اقتصادیات کا دخل اتنا زیادہ ہے کہ ان مفکرین کو مارکس کے نظام فکر کی طرف ہی رجوع ہونا پڑا۔

مارکسی تنقید مارکسی فلسفہ وفکر پر بنیاد رکھتی ہے لیکن اب مارکسی تنقید میں پہلے جیسی سخت کوشی نہیں رہی۔ پہلے اس پر سیاست اور پارٹی لائن کا غلبہ تھا لیکن ساتویں دہے سے مغرب میں ایک ایسا گروہ بھی پیدا ہوا جس نے مارکسی فکر کی نئی تعبیر میں پیش کیں۔ ادب وفن کو انھوں نے روایتی مارکسی پیمانوں سے نہیں ناپا بلکہ نئے سیاسی اور تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں اس کا اطلاق کیا۔ نومارکسیوں میں لوکاچ، گرامچی، بین جمن، گولڈ من، آلتھیوسے اور ماشیرے وغیرہ کا خاص مقام ہے۔ ان نقادوں نے جن امور پر غور کیا اور نئے نتائج اخذ کیے وہ درج ذیل ہیں:

1. ادبی متون جن روایات واقدار کو معیار کے طور پر اخذ کرتے ہیں وہ اصلاً آجر طبقے ہی کی روایات واقدار ہوتی ہیں۔
2. نومارکسی تنقید متن میں کارفرما ان آئیڈیولوجیوں کی نشاندہی کرتی اور اس تحت المتن کو اجاگر کرتی ہے جو بوجوہ دبا چھپا رہ گیا تھا۔
3. نومارکسی نقاد موجودہ سماجی اور تہذیبی ڈھانچے پر بالخصوص غور کرتا ہے جس میں Power کی مرکزیت قائم ہے۔
4. صارفیت کے اندھا دھند فروغ نے پوری دنیا کو ایک منڈی میں بدل دیا ہے، ادب، فن، نظریہ، خیال، لفظ وغیرہ ہر چیز خریدی اور بیچی جاسکتی ہے۔
5. اوریجنلٹی کے کوئی معنی نہیں رہے اور نہ اس کی کوئی شناخت رہی کیونکہ نقل سازی

(Copy) کے فروغ نے اوریجنلٹی کے تصور ہی کو فنا کر دیا۔

6۔ اڈورنو ادب کے اس تصور کے خلاف ہے جس کی ترجیح کسی خاص مقصد پر ہوتی ہے۔

7۔ بین جمن کا کہنا ہے کہ فن کار کو فن کارانہ قوتوں میں انقلاب پیدا کرنا چاہیے۔

8۔ اجتماعی اور مشترک موضوع ہی زندگی کا نظریہ بھی فراہم کرتا ہے۔ اس طرح کے اشتراک کا اظہار بقول گولڈمن عہد کے بڑے اور اہم فلسفیانہ اور ادبی متن میں ہوتا آیا ہے۔

9۔ آلتھیوسے کا خیال ہے کہ فن یا ادب اقتصادی اجبار سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے۔

10۔ ہر اہم اور نمایاں ادبی تخلیق کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کار کی آئیڈیولوجی سے پرے نکل جاتی ہے۔

111۔ ماشیرے ہر ادبی متن کو نامکمل کہتا ہے کیونکہ متن میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ اَن کہا Unsaid رہ جاتا ہے۔

112۔ ماشیرے مارکسی نقادوں پر یہ ذمے داری عائد کرتا ہے کہ وہ بہ ظاہر متن کے کھلے ڈلے معنی کے ابلاغ ہی پر اکتفا نہ کریں بلکہ متن کے اندر کے ان تناقضات کو سمجھنے کی سعی کریں جو آئیڈیولوجیکل جبر کا نتیجہ ہیں۔

یہ وہ امور ہیں جن پر نو مارکسیوں کا اصرار ہا اور جو روایتی مارکسی نقادوں کے عمل نقد سے بڑی حد تک مختلف ہیں۔

○

تانیثی تنقید و تحریک: منظر و پس منظر

تانیثیت کا ایک سماجی، سیاسی اور اقتصادی سیاق ہے۔ دوسرا وہ تناظر ہے جس کا تعلق ادب سے ہے۔ 20ویں صدی کے اوائل ہی میں تانیثیت نے ایک مزاحمتی کردار کے طور پر فرانس اور امریکہ کی حدود سے نکل کر یورپ کے کئی دیگر ممالک میں ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی تھی۔ سماجی سطح پر تانیثی تحریک نے اس پدرانہ تفوق کو نسوانی انا کی آزادہ روی، ذات کی من مانی نفسیاتی تشکیل اور اقتصادی آزادی کی راہ میں انسانی فطرت کے خلاف گردانا جو اخلاقی اور تہذیبی اصول سازی اور قوانین سازی میں ہمیشہ مرد اساس رہا ہے۔

ادب میں تانیثیت کا موقف اُس عورت کو Deconstruct کرتا ہے جو اپنی ذات ہی سے بے خبر نہیں تھی بلکہ اس سماجی تہذیبی منظرنامے سے بھی نابلد تھی جس کے جبر نے اُسے مجہول حقیقت میں بدل کر رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے زیادہ سے زیادہ شور اور اسی نسبت سے خاموشیوں کو گوناگوں نام دینے کی صلاحیت اگر کسی ایک صنف میں پائی جاتی ہے تو وہ صرف اور صرف ناول ہے۔ خواتین کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں نے ناول کے فن میں ایک بہتر اظہار کی

صورت پائی ہے کہ باطن کے اُس جہانِ کبریٰ کی نمائندگی کے لیے یہی ہیئت خاصی لچک اور گنجائش رکھتی ہے، جو عورت کا اجتماعی لاشعور بھی ہے۔ جس میں ہزاروں ہزار چیخیں مدفون ہیں اور آنسوؤں کے کئی سمندر موجزن ہیں۔ اخلاقی اور تہذیبی اجبار اور استحصال کی ایک پوری تاریخ ہے، جس نے عورت کو ایک علیحدہ نفسیاتی ہستی میں بدل دیا ہے۔ خواتین کے ناولوں نے اس پیچیدہ نفسی کے جہاں جواز مہیا کیے ہیں وہیں اس کا احتساب بھی کیا ہے۔ اسی جرأت لب کشائی یا اظہار کی بلاخوفی کا ایک نام تانیثیت ہے۔

تانیثی تحریک اپنی بیش تر صورتوں میں صنفی مساوات کی دعویدار ہے۔ صنفی مساوات کے علمبرداروں میں میری وال سٹون کرافٹ (1797-1759) جو کہ میری شیلی کی ماں تھی، کا نام سرفہرست ہے۔ وال سٹون کرافٹ کی تصنیف A Vindication of the Right of the Woman 1792 اس معنی میں پہلی تانیثی کتاب سمجھی جاتی ہے کہ مصنفہ نے اسے ایڈمنڈ برک کی تصنیف A Vindication of the Right of Men 1790 کے جواب میں قلم بند کیا تھا۔ برک نے مردوں کے حقوق پر اصرار کیا تھا اور عورتوں پر اپنی بالادستی کے چلن کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ وال سٹون کرافٹ نے نہ صرف یہ کہ عورت کو محض سامانِ عیش ماننے سے انکار کیا بلکہ جنسی وصنفی تصوّرِ تفوق کو سختی کے ساتھ غیر فطری اور غیر منطقی نیز ایک سماجی دین ٹھہرایا۔ حقوق کے ضمن میں اس کا اصرار مساوات کے اس ڈھانچے پر تھا جسے مرد و عورت پر بغیر از تخصیص بلند و پست منطبق کیا جاسکے۔ مرد اساس ادارہ بندی پر یہ پہلی ضرب تھی۔

تانیثی تحریک کا نقشِ اوّل ایک خاتون کا مرہونِ قلم ہے جب کہ نقشِ دوم نتیجہ ہے جان اسٹوارٹ مل کا۔ مل نے انیسویں صدی کے اواخر میں ایک مقالہ بہ عنوان محکومیِ نسواں On the Subjugation of Woman لکھا جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے مل نے دو متناقض پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی سعی کی تھی۔ عورت بہ حیثیت ایک مطیع، مغلوب اور تابعدار صنف کے اور اس کے مقابلے میں مرد جو تقریباً ہر شعبہ حیات وفکر میں بہ حیثیت ایک معائر ساز کے، کارکرد و سرکرد ہے اور عورت کی اس حیثیت کا ذمہ دار ہے۔ نتیجتاً معاشرے میں مرد جہاں سرگرم اور اپنے وجود کی خود تصدیق ہے، خودگر و خودنگر ہے۔ عورت محض ایک دست نگر ہے جسے نہ تو اپنی شخصیت کو

خود بنانے کا حق ہے اور نہ انفرادیت کی تشکیل و تکمیل میں وہ آزاد ہے۔ تاہم مل سیاسی سطح پر عورت کے حق کے لیے اپنی آواز بلند نہیں کر سکا کیوں سیاسی صورت حالات عورت کے حق میں نہیں تھی۔

اس طرح تانیثی ادب اور تنقید کا ایک وسیع تر سیاق ہے اور یہ سیاق گذشتہ تقریباً دو صدیوں پر محیط ہے۔ سیاسی و سماجی اعتبار سے انیسوی صدی کے آخر میں خواتین کے حقوق کی آواز بڑی تیزی کے ساتھ ایک تحریک میں بدل جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انہی ادوار میں ایک ہلکی پھلکی خواتین کی عسکری تنظیم بھی قائم کر لی جاتی ہے۔ جس کا مقصد تخریب کاری کے ذریعے عوام کو خواتین کے سیاسی و سماجی مسائل کی طرف متوجہ کرنا تھا، اور متنبہ بھی۔ اس تنظیم میں نوجوان لڑکیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ عرف عام میں غالباً مزاح کے طور پر انھیں Sufferagettes یعنی حق رائے دہندگی کی خواستگار عورت کے نام سے پکارا جاتا تھا اور یہی نام اس کی شناخت بن گیا۔ جنگ عظیم کے دوران ان کے مطالبات پر سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا اور انھیں بعد از جنگ، حق رائے دہندگی تفویض کر دیا گیا۔ 1882 میں Married Woman's Property Act پاس ہونے کے بعد خواتین کو ذاتی ملکیت کی خرید و فروخت کا بھی حق حاصل ہو گیا۔ مساویت کی کوششوں کی راہ میں ان کی یہ ایک بڑی جست تھی۔

اس جد و جہد کے حامیوں اور خیر خواہوں میں کئی ادیب بھی تھے۔ 1908 سیسلی ہیملٹن (1872-1952) نے Woman's Writer's Sufferage League قائم کی جس کے اراکین میں صحافی، ڈراما نگار اور کئی دانش ور تھے۔ الزبیتھ رابنس نے سی۔اے۔ ریمنڈ کے نام سے Vote for Women (1907) نام کا ڈراما اسٹیج کیا جو کافی مقبول ہوا دیگر بنیاد گزاروں میں اوشر ینیر، ایم سینکلیر، اے۔ی نیل، ایس گرانڈ آر ویسٹ اور وی ہنٹ کے نام شامل تھے۔ ان عسکری خواتین یعنی Sufferagists اور ان کے مسائل کو کئی اہم ادیبوں صحافیوں اور رسائل نے اپنا موضوع بنایا۔ اس ضمن میں Night and Days (ورجینا وولف) Ann Veronica (ایچ۔ جی۔ ویلز) Press Cuttings (برناڈ شا) جیسی تصنیفات نے ایک اہم کردار ادا کیا۔ چین کھرسٹ اور ای پیتھک لارنس نے تانیثی تحریک اور اس کے مطالبات، مقاصد، اور

اقدامات پر کئی مضامین قلم بند کیے اسی دور میں The Common Woman's Sufferage، Journal Cause Votes for Women اور Woman's Dreadnought نام کے جرائد بھی منظر عام پر آئے اور بلاشبہ ان ادیبوں اور رسائل و جرائد نے عورتوں کے حقوق کی موافقت میں ایک مناسب فضا تیار کر دی۔

دوسری جنگ عظیم اور بالخصوص 1960 کے بعد سماجی انتہا پسندی کے فروغ کے ساتھ ساتویں دہائی میں تانیثی تحریک میں شدّت پیدا ہو گئی۔ آزادیِ خواتین سے مراد ان قوانین کی تشکیل اور نفاذ تھا جن میں سماجی اور اقتصادی برابری کی ضمانت دی گئی ہو۔ ان خواتین کا اصرار سیاسی مساوات پر بھی تھا۔ نیز مردوں کی اس ذہنیت کو تبدیل کرنے کے مطالبات بھی انھوں نے کیے جو عورت کو صدیوں سے نااہل سمجھتی رہی ہے اور خود اس ذہنیت کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں۔ اس تحریک کے نمائندوں میں محض عورتیں ہی نہیں تھیں، بلکہ ایسے مردوں کی بھی خاصی تعداد تھی جن کا تعلق سرگرم سیاست اور صحافت سے تھا یا وہ خود ادیب اور فن کار تھے۔ اب تانیثی تحریک محض چند آرٹیکلز اور خواتین کے حق میں لکھی ہوئی اکادکا تصنیفات ہی تک محدود نہیں تھی بلکہ اس کی گونج مجلس قانون ساز سے لے کر کافی ہاؤسوں، پارکوں، نکڑوں اور گھروں گھر سنائی دینے لگی تھی۔

آخرکار انگلستان میں 1975 میں ایک ایکٹ کے تحت ان تمام امتیازات کو غیر قانونی ٹھہرا دیا گیا جو صنف و جنس کے لحاظ سے روزگار اور گھر دار میں بالخصوص اور ترقی کے مواقع میں بالعموم روا رکھے جاتے تھے۔ اس نئی تحریک نے عورت کو جنسی شے بنا کر پیش کرنے والوں پر بھی سخت وار کیے۔ بالخصوص اشتہاری کمپنیوں، ان کے ڈائرکٹروں اور خود ماڈلز کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ گھروں میں جو اس کی پانچویں سوار کی حیثیت ہے یا اسے مفعول و مجہول محض بنا کر رکھا جاتا ہے اس کے خلاف بھی پرزور احتجاج کیا گیا بلکہ جابجا مذمت و ملامت کی گئی۔ جنسی تخصیص و تشخص کے برخلاف ان کا مطالبہ انھیں محض انسان سمجھنے کا تھا۔ جس طرح ایک عام سماجی فرد اپنی شخصیت کی آزادانہ تشکیل کرتا اور آزادیِ اظہار سے بہرہ ور ہوتا ہے، اسی طرح ایک عورت کو بھی بلاتخصیصِ جنس اپنی شخصیت آپ بنانے کی آزادی ہونی چاہیے۔ مروّج نظامِ اخلاق و تہذیب

پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔ اس طرح تانیثیت درج ذیل مروّج کلیوں کے رد سے عبارت ہے کہ:

1- عورت بہ مقابلہ مرد کے ایک کمزور اور نازک جنس ہے۔

2- عورت اور مرد کے مابین ایسی مخصوص حیاتیاتی عضویت کی تفریق ہے جس کی بنیاد پر انھیں دو علاحدہ علاحدہ خانوں اور درجوں میں رکھا جانا ضروری ہے۔

3- مروّج صنفی تقسیم کے مطابق مرد و عورت کی کارکردگی، حتیٰ کے پیشہ ورانہ کارکردگی کے دو نمایاں درجات ہیں۔ اگر مرد کا درجہ اوّل ہے تو عورت کا دوم۔ اسی نسبت سے وہ دوسری درجے کی شہری ہوئی اور اس کی ملازمتیں، پیشے اور کام بھی مخصوص بلکہ ثانوی درجے کے ٹھہرے۔

4- اعصابی اور جسمانی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ذہنی اور عقلی سطح پر بھی دونوں اجناس دو مختلف حدود کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی لیے تعلیم و تربیت کے شعبے مردوں اور عورتوں کے لیے مخصوص ہیں۔

5- جذباتی، احساسی اور احساساتی سطح پر بھی دونوں کے ردہائے عمل میں اختلاف پایا جاتا ہے۔

6- عورت ایک قابلِ رحم اور مجبور صنف ہے جسے ہمیشہ مردوں کے دستِ شفقت اور پناہ کی ضرورت ہے۔

7- مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور سماجی سطحوں پر مرد اور عورت کے حقوق و فرائض کے درجے مختلف ہیں وہ کہیں داسی ہے، کہیں کنیز، کہیں کٹھ پتلی، کہیں ملکیت، کہیں نگر و دھو، گویا وہ ایک شے commodity یا طبقے کی طرح ٹائپ ہے اور تابعداری جس کی تقدیر۔

ادب میں تانیثیت اور تانیثی تنقید کو پروان چڑھانے میں مذکورہ فضا نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ ڈیم ربیکا ویسٹ نے ایک ایسی عورت کو بار بار اپنے فن اور آرٹیکلز میں جگہ دی جو بلاخوفی کے ساتھ ذاتی حقوق اور سیاسی اور سماجی آزادی کو بروئے کار لاتی اور آزادی کا ایک واضح تصور رکھتی ہے۔ اس کی غیر رسمی ہیروئنوں بلکہ اس کے افسانوی فن کو محض اس باعث مناسب وقعت نہیں مل سکی کہ اس کے تصورات تحفظ اور مکر سے خالی تھے اور ان میں اپنے عہد کے عموی

تناظر میں ضرورت سے زیادہ روشن خیالی اور دانش کی جھلک ملتی تھی۔ اس نے آزادی رائے کے حق کو ایک بشری حق پر محمول کر کے کہیں طعن وتشنیع کو اپنا آلہ بنایا کہیں طنز کی رنگ آمیزی کی، کہیں واشگافی کے ساتھ مسلمہ نظامِ قدر وعمل کو صدمہ پہنچایا۔ اسی بنا پر ادبی نقادوں نے اسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ 1980 کے ارد گرد اس کے تانیثی رجحان کے علاوہ افسانوی فن اور بالخصوص اس کی ہیروئنوں کا نئے تناظر میں محاکمہ کیا گیا۔ یہ ایک بڑا دلچسپ اور توجہ طلب تضاد ہے کہ 1911 میں جب وہ فری وومین اور نیو فری وومین کے لیے شدت کے ساتھ لکھ رہی تھی تب ہی رُڈیارڈ کپلنگ کی نظم بعنوان The Female of the Species بھی منظر عام پر آئی اور اس کی یہ سطر مختلف سیاقات میں بار بار دہرائی گئی The female species more deadly than male اسی صدی کے ربع اوّل میں جوش، نیاز اور یلدرم وغیرہ کا اصرار عورت کی نازک اندامی، صنفی تخصیص پر تھا کہ وہ شمع خانہ ہے یا راحتِ قلب و جاں کا ساز یا محض ایک رومانی خیال و خواب۔ ان حضرات نے بھی عورت کو محض ایک ٹائپ بنانے کی سعی کی ہے۔

ادبی نقادوں نے خارجی سطح پر موجود تصوّرات کا اطلاق ادب پر تو کیا مگر اپنے ذہن سے اس بھرم کو نہیں جھٹک سکے جو ایک خاص طبقہ واری اور صنف واری سوسائٹی کا لازمی نتیجہ ہے۔ ادب کا مطالعہ زبان اور روایت کے ساتھ پوری زندگی کے سیاق و تناظر کا مطالعہ ہے اس تناظر میں عورت بحیثیت ایک افسانوی کردار کے اور بحیثیت ایک مصنفہ کے بھی موجود ہے۔ البتہ تحلیل نفسی اور مارکسیت کے بعض تصورات نے تانیثی تنقید کے تفہیمی دائرے کو کافی حد تک وسیع کیا ہے۔

بعض نقادوں نے افسانوی کرداروں کے علاوہ خاتون ادیبوں کا نفسیاتی تجزیہ بھی کیا ہے۔ ان کے نفسیاتی مطالعات میں تہذیبی ساختوں کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ مثلاً ورجینا وولف نے اس مسئلے پر خاصی بحث کی ہے انہوں نے خطِ مستقیم کے جوڑنے والے دو نقطوں کے علاوہ ایک تیسرا نقطہ بھی بنایا ہے اور وہ ہے قاری، اس طرح تانیثی تنقید کے وضعی مباحث کے درج ذیل نشانات ہیں۔

1- ادب تخلیق کرنے والی عورت۔

2- وہ عورت جو مقررہ ضابطوں اور روایتوں پر قائم ہے اور اپنے نسوانی کرداروں اور موجود صورتِ حالات پر قانع۔
3- وہ عورت جو کلیوں کو توڑنے کے درپے ہے اور تاریخی وتہذیبی جبر کے خلاف رو بہ جنگ ہے اور جس کے نسوانی کرداروں میں فردیت کی جھلک ملتی ہے۔
4- وہ مرد جس نے عورت کو مرد کے زاویے سے دیکھا ہے۔ یعنی حقیقت فہمی کا مرد اساس تصور جس کے تحت مرد کو ذہن میں رکھ کر نسوانی کرداروں کی تخلیق کی جاتی ہے۔
5- وہ مرد جس نے اسے ایک فرد کے طور پر دیکھا ہے یا دیکھنے کی سعی کی ہے۔ بعض مرد ادیبوں نے اصولی طور پر نہیں بلکہ محض ہم دردی کے طور پر اس کی کردار سازی کی ہے جو خود ایک پدرانہ اور مرد اساس تصور ہے۔ مگر بعض مردوں اور عورتوں نے ان سطحوں سے اوپر اٹھ کر تخلیق و تجزیہ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔
6- مرد قاری اور عورت قاری کی مخصوص نفسیات ان کی توقعات اور تعصبات، جس کی بوطیقا میں وہ مفعول ہے یا ہسٹریا کی مریض، جذباتی اور فاحشہ ہے یا کوئی دیوی۔ انہی چند محوروں پر اس کے کردار گردش کرتے رہتے ہیں۔
7- طبقہ واری اخلاقیات اور تصورِ جنس، اسی طور پر صنف واری اخلاقیات کے مطابق جنسی رعایت یا قدغن۔

ورجینا وولف نہ صرف ایک ناول نگار بلکہ ایک قابل قدر صحافی اور نقاد بھی تھیں ان کا مقالہ بابت A Room of One's Own 1929 تانیثی ادبی تحریک اور تنقید کی تاریخ میں اوّلین مقالوں میں شمار کیا جاتا ہے جو دو مختلف تقریروں کو جامع ہے۔ اس کا موضوع عورت اور فکشن تھا۔ وولف نے پوری دیانتداری، قطعیت اور دانشمندی کے ساتھ عورت کے تئیں موجود و جاری ناانصافیوں اور صنفی استحصال کی طرف توجہ دلائی ہے۔ وہ تعلیمی، معاشرتی اور اقتصادی سطح پر ایک عورت کی پسماندگی کے اسباب سوسائٹی کے اندر ہی تلاش کرتی ہیں۔ وولف کے نزدیک (جیسا کہ وہ خود اپنے آپ کو ثابت کر چکی ہیں) عورت عقلی، فکری اور تخلیقی سطح پر بھی کم تر یا کمزور نہیں ہے بلکہ اس کی صلاحیتوں کو ہمیشہ جھٹلایا گیا ہے اور اسے کبھی وہ مراعات اور وہ ماحول ہی میسر

نہیں آیا کہ وہ پورے شدومد اور اعتماد کے ساتھ اپنے آپ کو ادب کے لیے وقف کر سکے۔ نتیجۃً بعض ادیباؤں کو احتجاجاً خودکشی بھی کرنی پڑی۔ (خود ورجینا وولف نے خودکشی کی تھی) بعض محض عورت قرار دیے جانے اور ان پر ایک خاص حد متعین کیے جانے کی وجہ سے ذہنی امراض کی شکار ہو گئیں۔ بعض نے لکھنا ہی ترک کر دیا۔ عورت اسی وقت بہترین ادب تخلیق کر سکتی ہے جب اسے اپنا ایک نجی کمرہ مہیا کر دیا جائے۔ جہاں وہ تن بہ تنہا پوری مرکزیت کے ساتھ تخلیقی کام انجام دے سکے۔ اس صورت حال کو وہ ایک آئرنی سے تعبیر کرتی ہیں کہ عورت کو ایسی خلوت وعزلت نصیب نہیں ہے جہاں وہ آزادی کے ساتھ سانس لے سکے، سوچ سکے، تخلیق کر سکے۔

وولف ادبی تاریخ ماضیہ کی بعض اہم ادیباؤں اور ان کی تصنیفات کو خراج عقیدت پیش کرتی ہیں۔ بالخصوص اے بہن، ڈی، آبورن، جے۔ آسٹن، ایملی اور اینی برونٹے جن کے ادبی کارنامے نا قابل فراموش ہیں۔ وولف نے ناول کی ساخت کو خواتین کے لیے ایک بہترین اور کارگر آلہ اظہار قرار دیا ہے۔ عورتیں نہ صرف عمدہ ناولوں کے ذریعے بلکہ شاعری میں بھی اپنے جوہر کا استعمال کر کے برابری کے دعوے کو صحیح ثابت کر سکتی ہیں۔

ورجینا وولف نے قاری کو بھی پدری نظام کا پروردہ وزائیدہ بتایا ہے کہ اسی طور پر اس کی ذہنیت، عادتوں اور پسند و ناپسند کے معیاروں کی تشکیل ہوئی ہے۔ وہ خاتون ادیباؤں سے ایک خاص قسم کے ادب کی توقع کرتا ہے اور مرد سے دوسرے قسم کی، اسی طرح وہ توقعات جو مرد کرداروں سے وابستہ کی جاتی ہیں، نسوانی کرداروں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں۔ حالات جب اتنے مشروط ہوں تو نسوانی ادب بھی مشروط ہی ہوگا۔ وولف کہتی ہیں کہ:

> ''اب تک جو ادب خواتین نے تصنیف کیا ہے اس پر مشروط کا جبر ہے۔ یعنی یہ وہ نہیں ہے جو وہ لکھنا چاہتی تھیں بلکہ وہ ہے جو مشروط حالات کے جبر یا قاری کی توقعات کے جبر نے لکھوایا۔ اور بقول وولف قاری نے ہمیشہ اسے منفی نقطہ نظر ہی سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ اس سے بھی ایک تکلیف دہ صورت وہ ہے کہ بعض خواتین نے غیر معمولی صلاحیتوں کے باوجود لکھنا ہی ترک کر دیا۔''

وولف کا مطمح نظر جو ہے، یعنی جو واقعیت کہ قطعی واقعی ہے اسی کا تجزیہ اور محاسبہ ہے۔ وہ عورت جو کہ چولہے چکی میں سرگرداں ہے یا جس کا کام ہی امورِ خانہ داری تک محدود کر دیا گیا ہے۔ اس میں تطابق بہ نفی Negative capability کی صلاحیت پیدا ہونا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ نہ ہی وہ اتنی قادر ہو سکتی ہے کہ موجود پر خطِ تنسیخ کھینچ کر اپنے آپ کو انائے بسیط میں ضم کر دے اور نہ شخصیت کا فرار اس کے لیے ممکن ہے۔ وہ اپنے حدود میں رہ کر ہی اپنی سمت و حیثیت کا تعین کر سکتی ہے۔ وولف اسی نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

> ''ایک عورت اور وہ بھی ایسی عورت کے لیے جنگ کے موضوع سے عہد
> برآ ہونا بڑا مشکل ہے جو خانہ داری کے کاموں تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔
> یہی وجہ ہے کہ وہ War and Peace جیسا ناول نہیں لکھ سکتی۔''

وولف نے Androgynism دو جنسیت (بہ یک وقت نر مادہ کی خصوصیت رکھنے والا) کے اس حیاتیاتی تصور پر بھی واضح طور پر روشنی ڈالی ہے جسے سب سے پہلے اساطیری ذہن نے خلق کیا تھا۔ وولف تذکیر و تانیث کے اس تصور کے منافی ہیں جس سے وحدت اور ہم آہنگی کے بجائے نفاق اور دوئی کو تحریک ملتی ہے۔ وہ ہر اس علاحدگی کے تصور کے خلاف ہیں جس کے تحت مرد و زن کی خصوصیات کو دو مختلف خانوں میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے اور علی العموم اس قسم کی درجہ بندی چند مروّج اور موجود از قبل مفروضات کا ایک تدریجی نتیجہ ہوتی ہے۔ وولف مسلسل تجزیے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

> ''غالباً وہ ذہن جو خالص تذکیری ہے، ایک خالص تانیثی ذہن کے سوا
> کچھ اور پیدا کر ہی نہیں سکتا۔''

ورجینا وولف کے تصورات نے ادب و تنقید اور تانیثی صحافت پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے ہیں۔

اس ضمن میں سیمون دی بوار کی تصنیف The Second Sex (ترجمہ 1971) ایک انقلاب آفریں کارنامہ ہے۔ بوار کی تصنیف نہ تو مدافعہ ہے نہ اعتذار یہ بلکہ ایک واقعی اور مسلسل و موجود حقیقت کا اعتراف، یاددہانی اور تجزیہ ہے۔ کہیں ان کی لے احتجاجی ہے اور کہیں شکایت

آ گئیں۔ سمون دی بوار کا شمار وجودیت کے اہم نظریہ سازوں میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے سارتر کے رسالے Les Tembs Moderne میں بھی معاون مدیر کی حیثیت سے کام کیا تھا۔ انھوں نے عورت کے پیچیدہ مسئلے کو فلسفیانہ بلکہ وجودی تصورِ حیات و کائنات کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے مطالعے میں تجربے کی صداقت پوری طرح نمایاں ہے۔

بوار نے ماضی وحال کی ادیباؤں کی تصنیفات کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ ان کی تحریروں پر جو کچھ کہ اقداری فیصلے کیے گئے ہیں ان میں بے لوثی غیر جانبداری اور وسیع النظری کا فقدان ہے۔ ان کا تجزیہ یا تو ایک خاص قسم کے بنے بنائے فارمولے کے تحت کیا گیا ہے یا پیش از وقت یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ موجود تحریر ایک عورت کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے سو اس کی خوبیاں اور خامیاں بھی مقدر ہیں۔ بوار کا اصرار ہے کہ جب ان تحریروں کا مطالعہ نئی تانیثی آگہی اور ترقی یافتہ شعور کے تحت کیا جائے گا تو اس کے نتائج بھی قدرے مختلف برآمد ہوں گے۔ بوار کا خیال ہے کہ مصنفاؤں کی صحیح قدر شناسی نہ ہونے کی درج ذیل وجوہ ہیں۔

1- مرد کا غیر متبدل اور رسمی رویے پر اصرار۔
2- مصنفاؤں کی اقتصادی حالت، کیونکہ کاروبارِ ادب پر مرد کی اجارہ داری ہے۔
3- ریڈیو، ٹی وی، اخبار و رسائل اور دیگر ذرائع ابلاغ پر مرد کی حاکمیت۔
4- ناشرین اور ان سے وابستہ مرد ناقدین کا متعصب رویہ۔
5- صنف اور جنس کے تشخص اور تخصیص پر اصرار یعنی یہ نہیں دیکھنا کہ فی الموجود فن پارہ کیا اور کیسا ہے؟ اس کے مصنف کی جنس کو ایک خاص علت مان کر غیر استدلالی معروضات گڑھنا اور ان پر بضد رہنا وغیرہ وغیرہ۔

تانیثی تنقید نے ایک طرف از سرِنو قدر شناسی کے لیے فضا ہموار کی ہے اور دوسری طرف اس کی سعی تنقید کے معائر تبدیل کرنے سے عبارت ہے۔ تانیثی نقادوں نے لارنس کی مرد اساس ذہنیت کو بھی ہدفِ ملامت بنایا ہے جو عورت کو محکوم اور حقیر ہستی متصور کرتی ہے۔ جیورج ایلیٹ، چارلوٹے برونٹے اور ورجینا وولف کے افسانوی فن، اس کے سیاق اور کرداروں کا

مطالعہ بھی تانیثی نقطہ نظر سے کیا ہے۔ جن نئی ادیباؤں کے افسانوی فن کو تانیثی نقادوں نے بلند درجہ عطا کیا ہے ان میں ژاں رائس، ڈورس لینگ اور ان کے علاوہ ٹلی آلسن کے نام اہم ہیں۔

ڈورس لینگ کی دو جلدوں پر مشتمل Collected Stories کو تانیثی نقادوں نے تانیثی ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیا ہے۔ 1950 میں اس نے ایک سفید فام کسان کی بیوی اور سیاہ فام نوکر کے مابین رشتے کو بنیاد بنایا کہ کس طرح ان دونوں کے تعلقات قائم ہوتے ہیں اور کیسے ایک متشدد موڑ پر ان کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اس کی The Golden Note Book بھی تحریک نسواں میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈورس کا خاص میدان سیاست تھا مگر وہ عورت بلکہ آزاد عورت کی بہت بڑی حامی تھی۔ اس نے کل 14 ناول لکھے تھے۔ جن میں اس نے ایک ایسی عورت کے تصور کو پروان چڑھایا ہے جو متحرک، فعال اور گویا ہے۔ یہ وہی عورت ہے جسے بعض تانیثی تنقید نگاروں نے 'جدلی' سے موسوم کیا ہے نہ کہ ٹائپ سے۔

ایک طرف تانیثی تحریک مرد و عورت کی مساوات کی مدّعی ہے، دوسری طرف بعض ایسی خواتین نظریہ ساز ہیں جو عورت کی زبان کو مرد کی زبان سے مختلف قرار دیتی ہیں۔ اسی طرح بعض نقادوں نے خواتین کے ادب کو مردوں کے ادب سے علاحدہ ایک درجہ تفویض کیا ہے۔ ہیلن ککساؤ خواتین کے ادب کو Ecriture feminine یعنی تانیثی ادب کے نام سے موسوم کرتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک ایسا ادب موجود ہے جو اپنے نظام الفاظ، نظام خیال اور نظام احساس کی بنیادوں پر مردوں کے ادب سے مختلف نشانات کا حامل ہے، مگر ان کے نزدیک یہ تفریق حیاتیاتی جبریت کا نتیجہ نہیں ہے۔ بعد ازاں اپنی تصنیف The Laugh of the Meduse 1976 میں انھوں نے اس خیال کی پیروی کی ہے کہ ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے جب عورتوں نے مردوں اور مردوں نے عورتوں کی زبان میں مخاطبہ کیا ہے۔ ہمارے ادب میں ریختی اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ افسانوی اور ڈرامائی ادب میں بھی عورتوں اور مردوں کی مکالماتی زبان کسی ایک ہی مصنف کے ذہن کی پیداوار ہوتی ہے خواہ وہ مرد ہو یا عورت۔ ککساؤ کہتی ہیں کہ

''مادرانہ سیاق، غیر ارادی طور پر بچے کی لسانی عادات کی اوّلین تربیت گاہ

ہوتا ہے۔لسانی عادات کے تعین کے اس مرحلے کے بعد دوسرا مرحلہ سماجی سیاق کا ہوتا ہے۔ جہاں اسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑتا ہے جو رسمی ہوتی ہے اور باہمی ترسیل کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے۔دوسرے مرحلے پر واقع ہونے والی زبان کا دائرہ خاصہ وسیع ہوتا ہے اور اس کی بیش تر ساختوں پر مرد اساس معاشرے کی گہری چھاپ ہوتی ہے۔''

ہیلن لکساؤ بچے اور ماں کی رشتے کی کوکھ سے نمو پانے والی زبان کو بے حد موثر اور طاقتور کہتی ہیں۔ کیونکہ اس زبان میں فطری بے ساختہ پن ہوتا ہے اور جو تعقل، قصد اور منطق کے جبر سے پرے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہے۔لکساؤ ایسی زبان، یعنی مادرانہ ماحول میں پروان چڑھنے والی یا عادت میں ڈھلنے والی زبان کو مرد و عورت کی مشترک زبان قرار دیتی ہیں۔ یعنی ہر دو جنس اس کا استعمال کرتی یا کرسکتی ہے۔

ہیلن لکساؤ کے برخلاف لوسی اری گیرے یہ مان کر چلتی ہیں کہ مردوں کے مقابلے پر عورتوں کی ایک زبان ہوتی ہے۔اور جس کی خصوصیات ذکر مرکوز Phallocentric زبان کی ضد پر قائم ہوتی ہیں۔لوسی اری گیرے کے مطابق اسی زبان میں قدرے تنوع ہوتا ہے۔مرد اساس زبان میں راست پن، صلابت اور دبازت کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ جب کہ نسائی زبان ڈھلنے اور ڈھالنے کی خوبی سے متصف ہوتی ہے اسی لیے آئری گیرے اسے سیال، کثرت بیز اور پیچ میلی زبان سے تعبیر کرتی ہیں۔

جولیا کرسٹیوا بھی نسائی زبان کو معنی سے معمور اور نشانیاتی قرار دیتی ہیں۔ مرد اساس زبان کے برخلاف اس کی تخصیصات نہ صرف یہ کہ مختلف بلکہ فوراً پہچان لی جاتی ہیں۔کرسٹیوا نے اس زبان کو قبل ازلسانی سے تعبیر کیا ہے جو سیدھا رحم مادر سے تعلق رکھتی ہے۔کرسٹیوا کی نظر میں جیمز جوائس اور ورجینا وولف کی زبان نشانیاتی یا بارتھ کے لفظوں میں ان کے افسانوی ادب کی نوعیت مصنفانہ Writerly ہوتی ہے۔اسی باعث اس کا اسلوب متعین نہیں بلکہ سیال، ذہن سے بار بار پھسلنے والا، معنی افزا اور معنی افشانی Dissemination کا حامل ہوتا ہے۔ساختیات Structuralism کی اصطلاح میں یہ Parol: کا مسئلہ ہے۔ جیسے بیگمات اودھ کی زبان یا بالعموم

عورتوں میں زبان زدمحاوروں کو ہم ایک علاحدہ خصوصیت کے ساتھ موسوم کرتے ہیں۔ محولہ بالا تینوں تانیثئیں کی اہمیت اس معنی میں خاص ہے کہ یہ تانیثیت کی تھیوری ساز مانی جاتی ہیں۔

تانیثیت تانیثی جمالیات کی روشنی میں جن امور اور مقاصد پر بالتکرار تاکید کے ساتھ زور دیا جاتا ہے ان میں سے چند حسب ذیل ہیں:

1- خواتین کے ان تجربات کی تشریح وتوضیح یا از سرِ نو تشریح، جنھیں ایک عورت کی حیثیت سے انھوں نے محسوس کیا اور مختلف اصناف واسالیب میں انھیں معرض اظہار میں لائیں۔

2- ان پدرانہ رویوں اور مرد اساس تشریحات اور آئیڈیولوجیز کو نشان زد اور سوال زد کرنا جن پر تذکیری غلبہ ہے اور جنھیں دوسرے لفظوں میں مردوں کی سازش سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

3- ادب میں اُن اقدار کو شدید تنقید کا نشانہ بنانا جن کا تعین مردوں کے عقائد اور نقطہ ہائے نظر کے ساتھ مشروط ہے۔

4- عورت کے اُس روایتی کتابی کردار کو چیلنج کرنا جسے مرد اساس معاشرے نے ہمیشہ حاشیے میں جگہ دی ہے یا اُسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔ یا معاشرے میں اخلاقی ابتری اور اخلاقی پراگندگی کی وجوہ کی ذمہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔

5- ان مفروضات اور تاویلات پر بھی گرفت کی جانی چاہیے کہ کوئی عورت کس طرح محسوس کرتی ہے، کیسا عمل کرتی ہے اور کیا سوچتی ہے؟ ایک مرد جب عورت کے داخلی تجربات کے بارے میں سوچتا ہے یا اس کے جنسی اور جذباتی رد ہائے عمل پر خیال کرتا ہے تو اس کے نتائج بالعموم مرد اساس فہم عامہ ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔

6- خواتین کا ادب اپنی زبان، جنسی، جذباتی اور وجودی تجربات کے لحاظ سے ایک علیحدہ انفراد رکھتا ہے، سو انھیں تخصیصات کی روشنی میں اُن کی قدر شناسی کرنا اور بالخصوص اُن بین السطوری نفسیاتی حوالوں کو بنیاد بنانا جو بہ ظاہر معنی سے پرے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔

7- خواتین کے اُس ادب کی بازیافت ودریافت اور از سرِ نو تفہیم جو باوجود یا تو منظر عام پر ہی نہیں آپایا اور جسے نظر انداز کیا گیا یا جسے مردوں کے فرضی ناموں سے لکھا جاتا رہا ہے۔

پس ساختیات نے خواتین کے ادب میں ان محسوسات کونشان زد کیا جو مرد ادیبوں سے ایک مختلف کرنے کا حکم رکھتے ہیں۔دریدا نے مغربی سماج کی زبان کو Phallogocetric قرار دیا ہے کہ ایک پدری سماج غالب طور پر لفظ مرکزائی ہی نہیں لنگ مرکزائی یعنی Phallocentric بھی ہوتا ہے۔ دریدا کے اس تصور کا اطلاق ان ناولوں پر کیا گیا ہے جو مرد کرداروں کی بالادستی کے مظہر ہیں نیز نسوانی کرداروں کو جن میں ایک جنسی شے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔اکثر تانیثیت پسندوں نے اسی تصور کو بنیاد بنا کر ہیمنگ وے اور ڈی ایچ لارنس کے ناولوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔خواتین کی زبان کو قبل از لسانیاتی بلکہ بنیادی طور پر نشانیاتی سے موسوم کیا گیا کہ جس کی جڑی رحم مادر میں پیوست ہوتی ہیں اور جو مرداساس زبان سے مختلف علامتی قرائن کی حامل ہوتی ہے۔ (جولیا کرسٹیوا) خواتین کی زبان کو سیال، متنوع اور دگر جنسی Heterogenous بھی کہا گیا، جس کا کردار تذکیری لسان سے مختلف ہوتا ہے۔ تناسلی اعضا کی شکل وساخت کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باعث یہ نظریہ ایک عضوی تشکیلی Morphological بنیاد بھی رکھتا ہے(لیوس اِری گیرے) بعض تھیوری سازوں نے Androgyny یعنی ذوجنسیت کو حیاتیاتی اصطلاح کے طور پر اخذ کرنے کے بجائے تہذیبی طور پر اکتسابی خصوصیات کے ضمن میں استعمال کیا ہے۔ ورجینا وولف نے کالرج کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''ایک بڑا دماغ ذوجنسی ہوتا ہے جو مرد اور عورت دونوں کے مکمل ذہنی، جنسی اور روحانی ہم آہنگی کی دلیل ہے۔ مرد کے ذہن میں عورت والا حصہ اور عورت کے ذہن میں مرد والا حصہ جب ایک دوسرے میں گھل مل جاتا ہے تب ہی ایک جان ہو کر انھیں مکمل مسرت اور طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ جسمانی سطح پر دونوں جنس میں وحدت بھی اسی وقت قائم ہوتی ہے جب اختلاط کے دوران عورت اپنے اندر مرد کو اور مرد اپنے اندر عورت کو سرگرم کار محسوس کرتا ہے۔''

میری ڈیلی جیسی ریڈیکل Feminists کا ایک بڑا گروہ ہے جس کے نزدیک دوجنسی نظریہ محض ایک تخیلی مفروضہ ہے جو صنفی تصور کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا اور ہمارے فہم کو فریب دیتا

ہے۔ کے کے رتھوین K.K. Ruthven نے بھی اس جنسی تنصیف Dichotomy کو پدرانہ تاویل سے تعبیر کیا ہے، جس سے Andros یعنی لنگ کی Gnyne یعنی مادینی پرفوقیت ظاہر ہوتی ہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈرینے رِش کی طرح لفظ Androgyny ہی سے اختلاف ہے۔ سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے اس تنازعے کو رفع کرنے کی غرض سے Gyandray جیسا متبادل لفظ اختراع کیا ہے لیکن اسے قبولیت حاصل نہیں ہوسکی۔

ٹورل موئی Toril Moi فیمنزم کو سیاسی نوعیت کی اصطلاح کے طور پر اخذ کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک Femaleness (نسائیت) حیاتیات کا موضوع ہے اور Femanity (نسوانیت) تہذیبی سطح پر متعینہ خصوصیات کا ایک مجموعہ ہے۔ اِلین شوالٹر کے نزدیک Female یعنی نسائی مرحلہ بعد۔ اسی سال امریکہ میں عورت کو سیاسی سطح پر رائے دہی کے حق کو منظوری دے دی جاتی ہے) جو ذات کی دریافت اور تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ Feminine یعنی نسوانی مرحلہ کا تعلق 1840 تا 1880 کے دورانیے سے ہے جب خواتین نے مقتدر روایت کے اوضاع واسالیب کی پیروی پر اکتفا کیا اور موجود فنی معیاروں کو ہی اپنا ماڈل بنایا۔ اسے شوالٹر نے خواتین کی تذکیری تہذیب کے دانش ورانہ کمالات کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کا نام دیا ہے۔ جیورج الیٹ، کرر، ایلس اور ایکٹن بیل کے علاوہ دوسری درجنوں خواتین تھیں جو مردوں کے فرضی ناموں سے لکھتی اور چھپتی رہیں۔ چونکہ یہ تحریریں تذکیری تلبیس میں ہیں اس لیے متن کے بین السطور حقائق کی شکست وریخت، طنز آمیزی اور پُرپیچی کو بہرحال محسوس کیا جاسکتا ہے۔

○

تاریخی ونو تاریخی تنقید: تاریخ کو ایک نیا تصور مہیا کرنے والا میلان

تاریخیت ونو تاریخیت کو مسئلہ بنانے سے قبل اس امر پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ تاریخ اور تاریخ نگاری کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔ یعنی تاریخ اپنی اصل میں کیا ہے؟ اس کے معاون عوامل کیا ہیں؟ تاریخ کے متن کے ماخذ کے محل اور معنویت کی کسوٹی کیا ہے؟ ہم اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ نو تاریخیت اور تہذیبی مادیت میں متون کے تعلق سے تاریخیات، انسانیات اور نسلیات کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ کسی نہ کسی سطح پر یہ سارے تصورات، مابعد جدیدیت اور پس ساختیات سے ایک رشتہ قائم کرلیتے ہیں۔ مثلاً مختلف صیغہ ہائے علوم واطلاعات اور معیاری صداقتیں جن کا شمار مسلمات میں کیا جاتا ہے، نو تاریخیت ان پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ شبہ سے گزارنے کے اس عمل کے پیچھے پس ساختیاتی فکر کا اثر صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حقیقت کی بنیادی متنی ماہیت اور متون کی بین المتونی ماہیت کو اسی اثر کے تحت زیر بحث لایا جاتا ہے۔ دریدا اور فوکو بھی کسی علم اور کسی اطلاع کو نہ تو حقیقی کا درجہ دیتے ہیں اور نہ انھیں معصوم قرار دیتے ہیں۔

فرینک اینکر اسمتھ Frank Ankersmith نے اپنی تصنیف Narrative Logic: A

Semantic of the Historians Language بابت 1983 میں تاریخ کو ایک ایسے انفرادی بیانات کا مجموعہ کہا ہے جن کی بنیاد پر متون تشکیل پاتے ہیں۔ ان میں بعض محض خیالی اور من گڑھت بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ ان کا تعلق ماضی سے ہے اس لیے ماضی بحیثیت ایک زمانے کے ہمارے حواس کی گرفت سے باہر ہوتا ہے اسی لیے ان بیانات کے جھوٹ اور سچ کا پتہ لگانا بھی بڑا مشکل کام ہے۔ بعض ماخذات کی تحقیق سے ہمیں ان کے محل اور ان کی حقیقت کا جو علم حاصل ہوتا ہے وہ بھی مکمل نہیں ہوتا۔ تاریخ بھی مجازی، تخیلی اور کہانی ہی کی طرح تخلیقی نوعیت رکھتی ہے اس لیے تاریخ کو واقعیت کی نمائندہ یا واقع طور پر تجربے اور مشاہدے پر مبنی سچ کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

فرینک اینکر اسمتھ Frank Ankersmith کہتا ہے کہ

''ہمارے لیے ماضی کے واقعات کا ماخذ ماضی کے وہ بیان یا کہانیاں ہیں
جن میں تاریخ کو متیایا گیا ہے۔''

ہیڈن وہائٹ Hayden White بھی تاریخ کو ایک ملفوظی نثری ساخت کے ساتھ ساتھ تاریخ کے مواد کو بھی تخیلی بتاتا ہے۔ تاریخ داں تاریخی بیانیوں کی تشکیل میں معلوم حقائق کے ساتھ تخیلی کلیوں کے باہمی اشتراک کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تاریخی حقائق کو ایک خاص متنائی شکل دی جاتی ہے۔ گویا متن سے پرے کوئی تجربی تاریخ نام کی چیز نہیں ہے۔ جسے ہم تاریخ کہتے ہیں وہ فوق التاریخ ہی ہے۔ ہیڈن وہائٹ کے نزدیک تاریخ نگاری کے چار اجزائے ترکیبی ہیں:

(1) کرونیکل: کسی بھی تاریخی دورانیے میں واقعات کی سلسلے وار ترتیب، وہ کہیں سے بھی شروع ہو سکتے ہیں اور کسی بھی موڑ پہ ان کا اختتام ہو سکتا ہے۔

(2) کہانی: کرونیکل کو ایک کہانی کے قلب میں ڈھالنے کا عمل، افسانوی عمل ہے۔ یہ لحاظ رکھا جاتا ہے کہ تاریخ کے ضمن میں کس واقع کی اہمیت اور معنویت زیادہ ہے۔ تاریخ داں واقعات کو ان کی معنویت کے اعتبار سے ایک خاص ترتیب دیتا ہے۔ تاکہ ایک قرینِ عقل کہانی کا کردار ابھر کر سامنے آ سکے اور علت و معول کی منطق سے بھی جور و گرداں نہ ہو۔

(3) پلاٹ کاری: کہانی کو ایک خاص قماش مہیا کرنے سے عبارت ہے جو سلسلے وار کہانی کو ایک معنی یاب بیانیے میں ڈھالنے کا فن ہے۔ کہانی کی ساخت ہی سے واقعات کی المیہ، طربیہ یا ضاحکہ Farcical جیسی کیفیت نمو پاتی ہے۔

(4) وضاحت: تاریخ داں میکانکیت کے تحت مختلف واقعات کے مابین علت و معلول کے رشتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہانی کو ایک مکمل شکل عطا کرتا ہے۔ نامیاتی کے تحت جز اور کل کے رشتے کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ ہیئتی کے تحت واقعات کی یکتائی اور ان کے تنوع کی اہمیت ہے۔ سیاقیت کے تحت واقعات کے پس منظر کو مرکوزِ نظر رکھا جاتا ہے۔ اس طرح تاریخی دور اور اس عہد کی تحریکات کے سیاق ہی میں واقعات یا واقعے کے رونما ہونے کے اسباب مہیا ہوتے ہیں۔ تاریخ داں جن کی تفصیل کے ساتھ توضیح کرتا ہے۔

(5) آئیڈیولوجی: تاریخ داں کا اپنا ایک اندازِ نظر ہوتا ہے جو واقعات کی ترتیب اور ان کے اسباب کی توضیح کے بین السطور مخفی ہوتا ہے۔ کبھی یہ بہت واضح ہوتا ہے اور کبھی بے حد خاموشی کے ساتھ سرایت پذیر۔ کوئی تاریخ ایسی نہیں ہے جو آئیڈیولوجی سے عاری ہو۔

ہیڈن وہائٹ یہ بھی کہتا ہے کہ واقعات خود کو نمایاں نہیں کرتے تاریخ داں انھیں ظاہر کرتا ہے۔ وہ انہیں ظاہر کرنے کے لیے بیانیہ طریق عمل کو بروئے کار لاتا ہے۔ زبان ہی وہ خاص ذریعہ ہے جس کے توسط سے وہ واقعے کو بیانیے میں تبدیل کر سکتا ہے۔ بیانیہ نگار کی طرح تاریخ نگار بھی استعارے کے بالواسطہ فن کو ارادی یا غیر ارادی طور پر کام میں لاتا ہے۔ استعارہ چونکہ تخلیقی زبان کا سب سے موثر ترین وسیلہ ہے۔ اس لیے اس کے استعمال میں حقیقت کے متبادلات کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ایک موجود دنیا کے علاوہ دوسری دنیاؤں سے بھی ہمیں دوچار کراتا ہے۔ رچرڈ رورٹی (Richard Rorty) کے نزدیک وہ حقیقت یا صداقت جو تاریخ کی تاریخ واریت ہمیں دکھاتی ہے۔ ضروری نہیں کہ واقعی حقیقت یا صداقت ہو۔ ہمارے پاس زبان کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے جو ہمیں حقیقت کا علم مہیا کر سکے، لیکن روٹری مجازی کردار کے باعث زبان کو شفاف وسیلہ قرار نہیں دیتا۔ وہ زبان کو ایک ایسا آلہ کار قرار دیتا ہے جس کے توسط سے ہم وہ حاصل کر لیتے ہیں جو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ گویا زبان سے اظہار ہی

نہیں اخفا اور گریز کا بھی کام لیا جاتا ہے۔

تاریخی طریقِ رسائی ادبی متون کی تنقید و تفہیم کے ضمن میں ماورائی یا خودکار جمالیاتی قدر کے دعوے کو بنیاد بنانے سے گریز کرتا ہے۔ اس کا بنیادی مصدر ادب و تاریخ کا رشتہ ہے کہ تاریخ ایک زبردست قوت ہے جو دیگر انسانی صیغوں اور شعبوں کے علاوہ انسانی فہم اور جذبوں کی نئی تشکیل کرتی اور اس حوالے سے ادب و فن نیز نظامِ لسان کو نئی حرکت سے آشنا کرتی ہے۔ تاریخیت ہمیشہ استنادیت کے معائر کو تہس نہس کرتی ہے اور متون کی نئی تشکیلات کے جواز بھی فراہم کرتی ہے۔

تاریخ کی تشکیل میں اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی قوتوں کے علاوہ عصری تصورات کی بھی بڑی اہمیت ہے اور خود تاریخ ان تصورات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ عصری تصوّرات، رسومات اور رویے راست یا ناراست، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر ادبی دانش پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ تاریخی نقاد ان کے حوالے سے ادب کے ماضی اور اس سے وابستہ روایات کی چھان بین کرتا ہے۔ اسی طرح تاریخ کے اس دورانیے میں سیاسی واقتصادی، تہذیبی، اور مذہبی قوتوں اور ان کے جبر کی نوعیت کیا تھی؟ ان تمام عوامل نے مل کر کس نظامِ اخلاق و اقدار کی تشکیل کی ہے؟ جیسے سوالات کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ مارکس کی رو سے تاریخ مسلسل جدلیت سے عبارت ہے۔ جو خود ایک جبر، ایک حرکت ہے۔ تغیر جس کی فطرت ہے۔ مارکسی نقاد کے نزدیک ادب و فن بھی تاریخ کے تحت ایک مسلسل تغیر پذیر حقیقت ہے۔

ادب میں تاریخی مطالعے کے معنی ادبی قدر شناسی کے عمل میں تاریخی طریقِ رسائی پر ترجیح کے ہیں۔ اسے تین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(1) روایتی تاریخی طریقِ رسائی: Traditional historical approach

(2) مارکسی تاریخی طریقِ رسائی: Marxist historical approach

(3) نو تاریخی طریقِ رسائی: New historical approach

مارکس سے قبل جن لوگوں کی ترجیح تاریخ اساس مطالعے پر تھی ان میں یا تو فلسفی نقاد تھے

یا وہ لوگ تھے جن کی جڑیں ادبیات میں گہری تھیں۔ فلسفی نقادوں کی مساعی تاریخیات اور ادب کے باہمی رشتے کو مطالعہ ادب کا ایک باقاعدہ موضوع بنانے پر مبنی ہیں۔ ان نقادوں نے تجزیاتی طریق کار کی بنیادیں بھی مستحکم کیں اور ادب کی قائم بالذات حیثیت پر بھی کاری ضرب لگائی۔ ان کا خیال تھا کہ ادب کا سیاق ان تہذیبی اور سماجی رشتوں سے مرکب ہے، جن کا مرکز و محور تاریخ ہوتی ہے۔ نسل اور خاندان کے تصورات بھی اس میں شامل کرلیں تو اس کا سلسلہ نفسیات سے ہوتا ہوا سماجی نفسیات تک پہنچ جاتا ہے۔

اطالوی فلسفی وکو Vico (1688-1744) ہی وہ پہلا فلسفی نقاد ہے جس نے 1725 میں ادب و تاریخ کے باہمی گہرے رشتے کا دعویٰ تاریخی سائیکل کے نظریے کے نام سے پیش کیا۔ اس نے تاریخی تبدیلی کو ایک دائرے میں حرکت کرنے والے نامختتم سلسلہ عمل سے تعبیر کرتے ہوئے بربریت، ہیروئیت اور معقولیت کے دور کی باری باری سے بازگردی کی دلیل پیش کی ہے۔ ہر دور تاریخ یا ایک ایسا موڑ ہے جہاں سیاسی، تہذیبی اور لسانی صورتیں بہ یک وقت کئی قسم کی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی ہیں۔ ہر مرحلے کے آخر میں جب شکست و ریخت کا عمل مکمل ہوجاتا ہے تب پھر ایک نئی گردش یا سائیکل اسی انتشار کی کوکھ سے وقوع پذیر ہوتی ہے۔

مارکس نے بھی تاریخی گردش کا تصور پیش کیا ہے، مگر وہ پوری انسانیت کی تاریخ کے معروضی مطالعے اور تجزیے کے بعد اسے ایک سائنسی دعویٰ کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ وکو کے انتشار کی کوکھ سے پیدا ہوجانے والی نئی گردش یا نئے سلسلہ عمل کا تصور مارکس سے وقوع ماقبل Prochramistic مانا جائے گا۔ مارکس کے یہاں منفی اور مثبت یا دعویٰ اور رد دعویٰ اور پھر ضدوں کے مرکب سے ایک نئے دعویٰ یا مثبت صورت کے واقع ہونے کے ایک مسلسل جدلیت کے عمل کا تصور پنہاں ہے جو حرکت، تغیر اور ارتقا کی دلیل ہے۔ وکو نے دعویٰ ضرور پیش کیا ہے اور اس میں تاریخی ارتقاء اور ایک قانون کے تحت سماجی ارتقا کا تصور بھی پوشیدہ ہے۔ مگر وہ مارکس کی وسیع تر استدلالی بصیرت سے بعید ہے۔

سوروکن پترم (Sorokin Pitrim) اور ٹوائن بی (Toyn Bee) کی سماجی اور تاریخی فکر وکو کے نظریے ہی سے اپنی توسیع کرتی ہے۔ وکو کا خیال ہے کہ

''شاعری کی زبان، ہیروئی عہد میں استعاراتی ہوتی اور احساسی سطح پر بے حد فروغ پاتی ہے۔ ہومر کے رزمیے اس مثال کی معراج ہیں مگر وکو کے نزدیک یہ رزمیے کسی ایک فرد کا تخلیقی کرشمہ نہ ہو کر صدیوں کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔''

وکو معقولیت کو نثر سے جوڑتا ہے کہ جیسے ہی عقلیت کا دور شروع ہوتا ہے نثر وجود میں آجاتی ہے۔ جن سماجوں یا تہذیبی کروں میں نثری اصناف کے آغاز وارتقا کی تاریخ جتنی قدیم ہے۔ اتنی ہی قدیم وہاں کے ادب میں تاریخ اور تہذیب کی نمائندگی کا سراغ ملتا ہے۔ وکو کے علاوہ ہرڈر اور ٹین نے ادب میں تاریخی مطالعے کو ایک تحریک میں بدل دیا۔

ادبی مورخ یا تاریخی نقاد ادبی تاریخ اور اس کی روایات کی تشکیل کی روشنی میں اپنے تجزیوں کو مرتب کرتا ہے یا عہد بہ عہد سماجی، سیاسی اور تہذیبی محرکات وعوامل پر اپنی ترجیح کی بنیاد رکھ کر ادب وفن کی سمت ورفتار کا تعین کرتا ہے۔ ایک سطح پر بعض نقادوں کے نزدیک ادب زمان ومکان سے ورا اُن قدروں کی امانت ہے جو عرفِ عام میں دائمی اور آفاقی کہلاتی ہیں۔ جہاں تاریخ زمانے کے تصور کے لحاظ سے مسلسل قدامت کا درجہ اختیار کرتی جاتی ہے اور ہم مختلف پیمانوں سے اس کی قدامت کا تعین کرتے رہتے ہیں وہاں ادب ہمیشہ اور ہر دور میں اپنی قدامت اور ماضیت کے باوجود اپنی اخلاقی اور جمالیاتی معنویت کے احساس کو تازہ دم رکھتا ہے۔ تاہم حقیقت کی یہ ایک سطح ہے دوسری سطح پر وہی ادب جو ہر دور میں اپنی حرکت سے سرشار رکھتا ہے اور ہم اس کی معاملت میں زمانے کی تجدید کا وظیفہ بھول جاتے ہیں اپنے عصر کا بھی اہم ترین حوالہ ہوتا ہے۔ اس طرح قدروں کے تعلق سے دائمیت کا تصور اضافیت میں بدل جاتا ہے۔

ایسا نہیں ہوتا کہ جو آج بامعنی ہے وہ کل بھی اتنا ہی بامعنی تھا بلکہ تاریخ کے سفر کے ساتھ ساتھ تنقیدی فہم جس قدر حساس، معلوم اور وسیع سے وسیع تر ہوتی جارہی ہے نیز تناظرات کی نوعیت جس قدر بدلتی جارہی ہے۔ اسی قدر ہم پہلے کی بہ نسبت بہتر سے بہتر طور پر ادبی شہ پاروں کو بحال کرتے جارہے ہیں۔ کل کی کوتاہ قدی، آج بلند قامتی میں بدل گئی ہے۔ ملٹن، دانتے یا غالب کل اتنے بامعنی نہ تھے اور نہ اتنی تونگری کے ساتھ کبھی ہماری فہم کا حصہ بنے تھے، جتنے آج ہیں۔

زمانے کے فرق کے ساتھ ادبی بصیرتوں میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں؟ اور ایک عہد کا ادبی محاورہ دوسرے عہد سے کیوں کر میل نہیں کھاتا؟ وہ کون سے اجزا ہیں جو ایک عہد کے فن پارے کو دوسرے عہد میں اجنبی یا زیادہ بامعنی بنا دیتے ہیں؟ تاریخی قوتوں کا عمل اگر فیصلہ کن اور ثابت ہے تو ایک ہی عہد کے یکساں تاریخی سیاق میں ادبی یا تخلیقی تجربے کی نوعیت بھی یکساں کیوں نہیں ہوتی؟ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ تاریخی نقاد، تقابلی مطالعے کے ذریعے ان سوالات کے جواب مہیا کرتا ہے یا اسے مہیا کرنے چاہئیں۔

تاریخی نقاد یہ بھی دیکھتا ہے کہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر عہد بہ عہد تصورات، مفاہیم اور مذاق کی نوعیت کیا تھی؟ ہیئت ولسان، اصناف اور اسالیب، نیز قوسیات :Archetypes اور مشعرات: Allusions کے نظام میں جو بدلی ہوئی صورت ہے اس کے تاریخی یا غیر تاریخی محرکات کیا ہیں؟ تاریخی علیت وفضیلت کے ساتھ ساتھ ادبی تاریخ اور روایت وشعری لسانیات کے عمل اور محسوس وکم محسوس جمالیاتی تبدیلیوں کے علم کے بغیر محولہ بالا سوالات کے حل تقریباً ناممکن ہیں۔

ہر عہد کا نظامِ اقدار، ذوق اور جمالیاتی مقتضیات بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ایک سطح پر ایک ایسی معروضیت پیدا کرنا ضروری ہے کہ اپنے عہد سے پرے ہو کر بھی حقائق کا تجزیہ کیا جا سکے۔ عہد الزبیتھ اور وکٹورین عہد کی اخلاقیات، جاگیردارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام میں انسانی کردار واعمال نیز ردّ ہائے عمل میں نمایاں تضاد ہے۔ تضاد کی یہ صورت ادب وشعر میں بھی موجود ہے اور یہی وہ صورت ہے جو عہدِ حالی اور عہدِ جدید کے اسالیبِ شعر یا زندگی کی فہم میں افتراق کا باعث قرار دی جا سکتی ہے۔

تاریخ چونکہ مسلسل حرکت ہے، اس لیے دور بہ دور قدر شناسی کے پیمانوں میں بھی کبھی یکساں روی نہیں پائی جاتی۔ تاریخی نقاد کی ترجیح دائمی قدروں کے تصور کے برخلاف اضافیت پر ہوتی ہے کہ ایک عہد کے جمالیاتی وتنقیدی معائر کو کسی دوسرے عہد کے ادب پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نظریہ بالخصوص قدروں کے اضافی تصور کی روشنی میں ردتشکیل Deconstruction کے طریق فہم میں بھی مضمر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تاریخی فہم، تنقید کا ایک موثر ذریعہ

ہے۔ تاریخ کو مجموعی انسانی حافظہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب بھی ادبی زبان اس حافظے کو برانگیخت کرتی ہے، اشیاء وادراکات کی نئی صورتیں متشکل ہونے لگتی ہیں۔ تاہم کوئی بھی تاریخی مطالعہ ادب کے ہمہ جہت مطالعے کی ضرورت کو پورا نہیں کرسکتا۔ تاریخیت، ادبی معنی، اور قدر کے تعیّن کوئی قطعی پیمانہ مہیا کرنے سے قاصر ہے۔ اس سے تنقید کے انتہائی حساس عمل تخیل کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ اس قسم کی تنقید اکثر کم علم اور کم صلاحیت والے نقادوں کے ہاتھوں میں تشہیر کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ ان کے یہاں تاریخ علم بنتا ہے نہ فلسفہ اور نہ تجربہ، نتیجتاً ان کی تنقید یاتو محض نفسِ موضوع کی غیر دلچسپ اور غیر تخئیلی بازآفرینی کی سطح تک آکررک جاتی ہے یا جس تاریخ کا علم فراہم کرتی ہے وہ نقل درنقل کردہ غیر مستند، غیر تحقیقی اور جذباتی تاریخی کتابوں سے ماخوذ ہوتا ہے۔

ادبی نقادوں سے قبل ہرمینیات Hermineutics نے تاریخ کے عنصر کو اپنی تفہیمات میں برقرار رکھا تھا مگر اس قسم کے مطالعے کا موضوع دینیاتی ادب تھا اور موضوع کا تقدس بہت سی ذہنی آزادیوں اور معروضی اور قدر ے خود کار تجزیے کی راہ میں مانع آتا ہے۔ ادبی نقادوں میں ڈاکٹر جانسن (1784-1709) ہی وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب اور تاریخ کے فعال کردار کی اہمیت اور معنویت کی طرف متوجہ کیا تھا، اس کا خیال ہے کہ شاعری کو اس کی جائے وقوع سے وابستہ کرکے دیکھنا چاہیے۔ وہ اقدار وتصورات جن کی نشوونما تاریخ کے ایک خاص عہد سے وابستہ ہوتی ہے، تخلیق شعر میں بھی ایک اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ تصور کہ قدر شناسی کے اصول نہ تو قطعی ہوتے ہیں اور نہ ان کا اطلاق بہ یک وقت مختلف ادوار پر کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن کے اس خیال پر مبنی ہے کہ اچھے اور برے ادب کو جانچنے کے وہ اصول جو ایک دور کے ادب کے لیے مناسب تھے ضروری نہیں کہ وہی اصول کسی دوسرے دور کے حق میں بھی اسی قدر مناسب ہوں۔ ڈاکٹر جانسن کی اس روایت کا سلسلہ جدید ادوار میں ایف او میتھیسن اور ایل سی فائنس تک پہنچتا ہے۔ جنھوں نے فن اور سماجی قوتوں کے باہمی رشتے کو تو بنیاد بنایا مگر کسی طے شدہ آئیڈیولوجی کو ترجیح نہیں دی۔

دراصل آئیڈیولوجی کا تصور ہی مارکس کی دین ہے۔ مارکس نے تاریخ کو محض ایک روایتی

علم وفلسفے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اس نے فلسفے سے اس کی خالص اور رسمی تجریدیت کو منہا کر کے سائنسی فلسفے میں اور تاریخ کو تاریخی مادّیت Historical materialism میں بدل دیا، جو مسلسل تغیر پذیر اور رو بہ ارتقا ہے۔ مارکسی نقاد ادب کو طبقاتی کشمکش کا مظہر اور اس کا ایک آلہ قرار دیتا ہے، جو اس کے ترقی کے مقصد کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتا ہے۔ مارکسی نظریۂ تاریخ میں طبقاتی کشمکش یا سماجی تاریخی عوامل کی حیثیت بنیادی ہے اور ادب پوری صداقت کے ساتھ ان عوامل اور اس کشمکش کی بطور حقیقت کی نمائندگی کرتا ہے۔ حقیقت Reality بہ الفاظ مارکس فی نفسہ تغیر آشنا اور حرکت پذیر ہوتی ہے۔

وکو سے ہرڈر Herder اور مارکس تک تصور تاریخ میں تدریجی ارتقا کا تصور بھی پنہاں ہے، جس کا رخ ایک بہتر بشری سماج کی طرف ہے۔ انیسویں صدی کے آخری دہوں میں تاریخی تنقید نے ایک باضابطہ واضح شکل اختیار کر لی تھی۔ بالخصوص معقولیت اور معروضیت پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے عملی تنقید نے سائنسی تجزیے کی سطح پالی تھی۔ انیسویں صدی کی ربع آخر میں تقریباً تمام علوم کی درجہ بندی کی جارہی تھی۔ اسی دور ایسے میں تنقید کی جمالیات بھی علم کے مختلف گروں سے متاثر ہوئی اور اس نے اپنے طریق عمل میں سائنس کی ترجیحات کو بالخصوص حوالے کا موضوع بنایا۔

نوتاریخیت قرأت کا ایک خاص طریقہ ہے۔ جس کا اصرار متن کے نہایت غایر مطالعے پر ہے۔ نوتاریخیت یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کو کس طرح پڑھنا چاہیے اور دیگر متون جیسے اقتصادیات، طبی، دستاویزات اور قانونی کتابچوں وغیرہ کے علاوہ متنی سیاقات کی روشنی میں اس کی تفہیم کیسے کی جاسکتی ہے۔

اس کی سب سے پہلی مثال اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Qreenblatt) نے قائم کی تھی۔ اس نے اپنی معروف تصنیف Self Fashioning: From More to Renaissance Shakespeare میں اس طریق فکر کو جو کچھ کہ فن سے دستیاب ہے اسے از سر نو ترتیب دینے کا نام دیا ہے۔ اس طرح ماضی کی ایک نئی شکل وجود میں آتی ہے۔ لوئی مونٹروس کے مطابق

نوتاریخیت کا سروکار تاریخیت کے متون اورتاریخ کے متنیت سے ہے، گرین بلاٹ ہی نے 1988 میں نوتاریخیت کی اصطلاح بھی وضع کی اور اس بات پر بھی زور دیا کہ نوتاریخیت ادبی تنقید کی تھیوری یا ادبی تنقید کا کوئی اصول یا نظریہ نہیں ہے بجائے اس کے محض ایک متنی عمل یا متنی سرگرمی ہے۔ یہ طریقہ کسی بھی ایک عہد کے ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو بہ پہلو قرأت پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ بلاٹ کے خیال کے مطابق منشا، صنف اور تاریخی صورت حال کی حیثیت سماجی اور آئیڈیولوجیکل ہے جو کسی بھی قرأت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ متون کی قرأت ہی نو تاریخیت کا مسئلہ ہے نہ کہ ان کا فنی عمل، کیوں کہ سارے متون محض متون ہوتے ہیں ان کی کوئی فنی تخصیص نہیں ہوتی۔ گرین بلاٹ نے اسے تہذیبی شعریات کا نام دیا ہے۔ ایک لحاظ سے متنی ریکارڈز پر نوتاریخیوں کا اصرار ردتشکیل کے اثر ہی کا نتیجہ ہے۔ نوتاریخ داں، دریدا کے اس تصور کو تسلیم کرتے ہیں کہ فن ہی سب کچھ ہے، فن کے باہر کچھ نہیں ہے، ہمیں ماضی کے بارے میں جو بھی مواد دستیاب ہوتا ہے وہ متنی شکل ہی میں ہوتا ہے گویا فن ہی ماضی سے رشتہ قائم کرنے والا ایک ذریعہ ہے۔

گرین بلاٹ سے تقریباً دس برس پہلے جے ڈبلیو لیور J.W.Lever کی تصنیف The Tragedy of State: A Study of Jacobean Drama بابت 1971 میں نوتاریخی میلان کے نقوش بہت واضح ہیں۔ لیور نے جیکو بین تھیٹر کے تعلق سے ان بہت سے تنقیدی اور تاریخی محاکموں پر سخت گرفت کی ہے جن کی تجزیاتی اساس روایتی مانوس خاکے پر قائم تھی۔ لیور نے اس عہد کے سیاسی واقعات کو اہم اور حاوی عوامل کے طور پر اخذ کیا تھا۔ آٹھویں دہے میں Representations نام کے جرنل نے نوتاریخی تنقید اور نوتاریخی فہم کی ترویج واشاعت میں غیر معمولی کردار انجام دیا۔

رومانویت کو جن نوتاریخی نقادوں نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں میرلن بٹلر، سرجوری لیونس، جیروم مک گن، اور ڈیوڈ سمپسن ہیں جنھوں نے رومانوی خود استحضاری کو ایک جمالیاتی ماورائیت، انانیتی ترفع یا شعری خودکاری کے طور پر اخذ کیا ہے۔ جبکہ جوناتھن گولڈ برگ (Jonathan Goldberg) ، اسٹیفن گرین بلاٹ اور لوئی مونٹروس (Louis Montrose)

جیسے نقاد، نشاۃ الثانیہ کے مطالعات میں نو آبادیت اور Theatricality کو سیاسی تصورات کے طور پر اخذ کرتے ہیں۔

نو تاریخیت بالعموم ایک ہی دور سے متعلق ادبی اور غیر ادبی متون کے ہم وقتی مطالعے پر اصرار کرتی اور یہ بھی بتاتی ہے کہ کسی فن پارے کی قرأت اور اس کی تفہیم میں دوسرے متون کے سیاقات کی کیا اہمیت ہے۔ لوئی مونٹروس نے نو تاریخیت کی تعریف کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

> ''نو تاریخیت متن کی تاریخیت Historicity اور متنیت کی تاریخ پر مرکوز ہوتی ہے۔''

اس معنی میں فن کی جڑیں کسی واضح اور ٹھوس صورت حال اور طاقت Power کے رشتوں میں جمی ہوتی ہیں۔ ادبی پیش منظر Foregrounding اور تاریخی پس منظر Historical Background کے بجائے نو تاریخیت ادبی اور غیر ادبی متون کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھتی ہے۔ کیونکہ وہ ادبی اور غیر ادبی فن کے درمیان کوئی خط امتیاز نہیں کھینچتی۔ لوئی منٹروس ہر دو کو برابر کا درجہ دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے سامنے سوال بھی رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کی آگہی میں اضافہ بھی کرتے ہیں۔ تاریخ کی متنیت اور فنون کی تاریخیت میں ایک مشترک اور باہمی ترغیب کی صورت بھی ہوتی ہے۔ بقول اسٹیفن گرین بلاٹ نو تاریخیت ہماری قرأت کو ماضی کے تمام متنی آثار کی طرف پرجوش طریقے سے مائل کرتی ہے۔ ان متنی آثار میں ادبی متون کے علاوہ دیگر وہ تمام غیر ادبی متون بھی شامل ہیں جن کا تعلق مختلف علوم وافکار نیز شعبہ ہائے حیات سے ہے۔ نو تاریخ دانوں نے اس قسم کی ادبی قرأت کو دستاویزاتی تسلسل Archival continuum میں واقع ہونے کا نام دیا ہے۔

روایتی تاریخیت پسند ادبی فن اور تاریخی پس منظر کے مابین ایک درجہ وار علیحدگی قائم کر دیتے ہیں اور جن کے لیے ادبی متون کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ نو تاریخیت کے نزدیک تاریخ جیسی کہ مختلف ماخذات اور دستاویزات میں محفوظ طور پر قلم بند ہے خود ایک فن ہے، جو درجے میں ادبی فن سے کسی طور پر کوتاہ یا کم تر نہیں ہے۔ جس طرح ان تاریخی واقعات وسانحات کا ورود دوبارہ ممکن نہیں ہے (کم از کم جوں کا توں) جو ماضی کے کسی خاص دورانیے

میں رونما ہوئے تھے، اسی طرح کسی ادیب کے فن میں ہم کار خیالات، محرکات یا اس کے مقاصد کی بھی دوبارہ بازیافت ممکن نہیں ہے اور نہ ہی ان کی از سر نو تشکیل کی جاسکتی ہے۔ جو فن کہ ہم تک پہنچتا ہے حقیقی زندہ فرد کی جگہ لے لیتا ہے یعنی محض فن ہی وہ ذریعہ ہے جس سے ہماری معاملت قائم ہوتی ہے۔ ہمارے سامنے ماضی نہیں ہوتا ماضی کی صرف متنیائی Textualised صورت ہوتی ہے۔ تمام واقعات پہلے ہی تجزیوں سے گزر چکے ہوتے ہیں اور ایک ایسے ریکارڈ کی شکل میں محفوظ ہوجاتے ہیں جو ان واقعات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ گویا ماضی کے لفظ کی حیثیت ماضی کی دنیا کے قائم مقام یا متبادل کی ہوجاتی ہے۔ چونکہ ماضی کے رجحانات اور واقعات اب محض تحریر کی شکل میں اپنا وجود رکھتے ہیں اس لیے ان کے گہرے اور بغور مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے جب کہ گہرا اور بغور مطالعہ صرف ادبی متون تک ہی محدود تھا۔

متن اور سیاق کے مابین جو فرق ہے اسے محو کرتے ہوئے نوتاریخیت کے علم برداروں کا خیال ہے کہ سماجی سیاقات اپنے آپ میں بیانیہ ساختیں ہیں، جو ماضی اور حال کے متعلقات کے ایک جدلیاتی رشتے پر مشتمل ہیں نیز جو طاقت کے رشتوں کے ذریعہ وجود میں آتی ہیں۔ جسے پس منظر کہا جاتا ہے۔ ایسا کوئی پس منظر ہوتا ہے نہ کوئی قطعی اور خودکار ادبی متن۔ ادبی اور تہذیبی قدر میں ہمیشہ ایک مسابقت اور تشکیل نو کی صورت برقرار رہتی ہے۔

گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ڈراموں کا مطالعہ اس عہد کی ان دہشت زدہ نو آبادیاتی پالیسیوں کی روشنی میں کیا تھا جنھیں بڑی یورپی طاقتوں نے اپنے وسیع تر مفادات کو سامنے رکھ کر بنایا تھا۔ اس نے تاریخ کے موجودہ محفوظ متن کے علاوہ دیگر معلوماتی، طبی و نو آبادیاتی دستاویزات اور چشم دید گواہوں کے تجربات و بیانات کو سیاقات Contexts کے بجائے ہم متون Co-texts کا نام دیا ہے۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ غلامی، نو آبادیاتیت، جنسی تشدد اور تادیبی سخت گیری جیسے حقائق پر نشاۃ الثانیہ نے انسانیت پسندی کے پردے ڈال رکھے تھے۔ نئی تاریخیت اس قسم کے مخفی اور گھناؤنے حقائق کی پردہ دری کرتی ہے۔ ادبی متون کو ایک علیحدہ قدر کے طور پر تسلیم کرنے کے معنی انھیں خود مکتفی قرار دینے کے ہیں۔ تاریخ اصلاً تہذیبی نظاموں کا ایک سلسلہ ہے جس کے تحت ادب ہی نہیں دوسرے سماجی ادارے بھی اہم مظہر کہلاتے

ہیں اور جو ایک دوسرے پر بھی اثرانداز ہوتے ہیں۔ نوتاریخیت کے موضوعات ومسائل میں اسٹیٹ پاور، پدرانہ ساختوں، نوآبادیت اور آئیڈیولوجی کے نفاذ کی خاص اہمیت ہے۔

نوتاریخی نقاد، متن کے توسط سے مصنف کے ذہنی تعصبات، شبہات، عقائد، نظریات، خوف اور بے چینیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ادیبوں کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ مقتدر حاکموں، مذہبی اہل کاروں، عدلیوں، اخلاقی اور خاندانی ضابطوں اور انجیل کے ہدایت ناموں کے پوری طرح پابند تھے۔ یہی وہ قوتیں تھیں جو ان کی ذہنی روا اور عمل کا تعین کرتی تھیں۔ یہ خیال کیا جاتا تھا کہ ساری تہذیبی اور مذہبی رسوم فطری ہیں جو ان سے انحراف کرنے کی کوشش کرتا اسے ایک دشمن اور اجنبی کے طور پر زندگی بسر کرنی پڑتی تھی۔ گرین بلاٹ نے تھامس مور اور اسپینسر کے متون کے حوالوں سے تھامس مور پر کیتھولک عقیدے کے جبر اور اسپینسر کی جنسی تشویش اور آرزومندی کی راہ میں ریاست کے مروجہ قوانین کے جبر کے بارے میں تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ جوناتھن گولڈبرگ نے James I & The Politics of Literature (1983) میں لکھا ہے کہ کس طرح ادبی اور جمالیاتی کارناموں میں برطانوی شہنشاہیت کی بالواسطہ حمایت کی جاتی تھی۔ جیمس اول عوام اور خواص کی ضعیف الاعتقادی کو دھوکہ دینے کے لیے اپنے وجود کو برتر کہا کرتا تھا اور یہ کہ اس کا مبداء ماورائی طاقت ہے۔ اسی فریب میں مبتلا کرکے وہ پوری زندگی یہی دعویٰ کرتا رہا کہ وہ عام انسانوں ہی سے نہیں بلکہ تمام سماجی قوانین سے بالاوبرتر ہے۔ بین جانسن خودشاہی خانوادے کے فیضان کا معترف تھا اور ڈن نے استعاراتی سطح پر اس کی برتریت کی توثیق کی ہے۔

گرین بلاٹ نے ادبی متن کے علاوہ دیگر تاریخی، سماجی اور تہذیبی متون کے سیاقات کے ضمن میں جہاں دوسری بہت سی مثالوں سے اپنی دلیل کو مستحکم کیا ہے وہاں وہ نشاۃ الثانیہ میں پریس کی ایجاد اور اس کے رول نیز عوام وخواص کی ذہنی زندگی پر اس کے اثرات کا بھی بڑے دقیق طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ پریس کے ایجاد کے ساتھ ہی کتاب محض ایک ملفوظی تصنیف نہیں رہی بلکہ اس نے ایک 'طاقت کے اوزار' کی شکل اختیار کرلی۔ اس نے ایک خاص نہج پر سماج میں ذہنی اور اخلاقی تبدیلی کا کام کیا۔ مذہب، عقیدے (مسلک) اور بادشاہ

کے تئیں وفاداری اور اطاعت کے لیے عوام وخواص کی تربیت کی۔ گویا سماج میں وہی روایات اور فیشن رواج پاتے ہیں جن کی تشہیر وقتاً فوقتاً پریس کے ذریعہ کی جاتی ہے اور پریس کے پشت پر جو آئیڈیولوجی کارفرما تھی، اس کے سرے ارباب حل وعقد کے ہاتھ میں تھے۔ اس قسم کے متعلقات ادبی متن اور عصری سماجی سیاسی حالتوں کو پوری طرح بے نقاب کرتے ہیں۔ اور جو یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ فن ہی نہیں فرد کی ذات اور اس کے اعمال بھی خودکار اور خود مکتفی نہیں ہیں بلکہ سماجی عملیوں Processes کی بنیاد پر ان کی وضع اور ان کی سمت قائم ہوتی ہے۔

نوتاریخیت ادیب کی زندگی اور دوسرے لفظوں میں اس کی ذہنی زندگی پر دباؤ ڈالنے والے اداروں اور صیغہ ہائے اختیار کا پتہ لگاتی ہے، جو ایک طاقت کے طور پر اس کی تحریک پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ مثلاً خاندانی روایات، مذہبی اور نیم مذہبی عقائد اور رسوم حکومت وقت کے سخت گیر رویے وغیرہ یہ تمام قوتیں ایک دوسرے کی طاقت میں اضافہ کرتی ہیں۔ یہ طاقتیں اپنے رسوم کو غیر مبدل خیال کرتی ہیں، جیسے وہ فطری ہوں ان کے مدّ مقابل جو بھی کھڑا ہوتا ہے وہ اُسے اپنے ایک دشمن سے تعبیر کرتی ہیں۔ گرین بلاٹ کہتا ہے کہ چونکہ انفرادی طور پر لوگ ان طاقتوں کے تابع ہوتے ہیں اس لیے ان کے کردار کی تشکیل میں اُن اداروں کا دخل زیادہ ہوتا ہے جن سے انھوں نے اپنے آپ کو وابستہ کر رکھا ہے۔ اسی لیے نوتاریخیت شخصی آزادی کے روشن خیال تصورات کی حامی اور مقتدرہ Establisment کے خلاف ہے۔

اختلاف وانحراف کی تمام صورتوں کو نوتاریخیت قبول کرتی ہے اور ان کا خیر مقدم بھی کرتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک جبری اور انسدادی طاقت Power کے سامنے اُسے شکستہ خاطری سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ جو شخصی زندگی میں بڑی گہرائی کے ساتھ اپنا جارحانہ اثر ڈالتی ہے۔ فوکو نے اسٹیٹ کے اس نفوذ پذیر اپیچ کو Panoptic یعنی ہمہ بین All seeing کا نام دیا ہے۔ جسے جاسوسی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جیری بین تھم نے ایک ایسے گول قید خانے کا تصور مہیا کیا تھا جس کے چاروں طرف قیدیوں کی کوٹھریاں ہوں اور بیچوں بیچ پہرہ داروں کا گول ٹھکانہ تاکہ رات دن قیدیوں پر کڑی نظر رکھی جاسکے۔ ایسے گول قید خانے کو اس نے Panopticon کہا تھا۔ فوکو اس طرح کی نظر رکھنے والی اسٹیٹ کو Panoptic کہتا ہے

جو افراد پر کڑی جاسوسی نظر رکھتی ہے۔ وہ جسمانی تشدد یا جبر کے بجائے Discursive Practices سے کام لیتی ہے تا کہ اس کی آئیڈیولوجی پورے نظام سیاست میں نفوذ کر لے اور لوگوں کی سوچ پر قابض ہو جائے۔ اس طرح اسٹیٹ سے کسی خوش گوار تبدیلی کی توقع وابستہ نہیں کی جا سکتی۔ فوکو کی نظر میں سرکاری تادیبات، قید خانے، طبی پیشے اور جنس سے متعلق قانون وغیرہ صیغے پاور کو عمل میں لانے کا کار انجام دیتے ہیں۔

اس طرح کے جبریہ سیاسی وسماجی تناظر میں کوئی ذات نہ تو خودکار ہو سکتی ہے اور نہ خود مکتفی۔ رائج الوقت سیاسی وسماجی مواقعت اور ادبی متن ایک دوسرے کو خلق کرتے ہیں۔ اس طرح ہم ادیب کے عقائد اور فکر کے رویوں کے پس پشت کارفرما دیگر اجبار کو حوالہ بنا کر اُس تحت المتن کا سراغ بھی لگا سکتے ہیں جو بظاہر نمایاں نہیں ہے۔

نو تاریخیت اُس رشتے پر بھی غور کرتی ہے جو ادبی متن اور اس عہد کے تہذیبی نظام کے مابین قائم ہے۔ کئی سماجی، جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی اقدار ایسی ہیں جنھوں نے مسلمہ اصول وضوابط کے تحت تشکیل پائی ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔ اکثر متون انھیں مسلمات کے پیدا کردہ ہیں چونکہ یہ متون ایک خاص جبر کے تحت واقع ہوتے ہیں۔ اس لیے لوئی مونٹروس انھیں Endurin texts کے نام سے یاد کرتا ہے۔

O

تہذیبی مطالعے کی روایت اور نئی ترجیحات

انسان مسلسل اپنے حیوانی عناصر اور اثرات کو دور کرنے کی سعی کرتا رہا ہے۔ اس طریقِ عمل نے اس کے اندر جمالیاتی نظم وضبط اور امتیازات کی فہم کی راہ روشن کی ہے۔ زبان وادب بھی انسانی تخلیق بہ الفاظ دیگر تہذیبی سرگرمی کا نتیجہ ہیں۔ ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب نام ہے اقدار کے اس مجموعے کا جو بالخصوص انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی شہ پاروں کے ذریعہ عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہے اور ہوتا رہے گا۔

تہذیب، امتیازات کو ایک واحدے میں ڈھالنے کا کام انجام دیتی ہے۔ اور ادب اسی عمل کو ایک مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ ادب تہذیب کی اس روح کو کسب کرتا ہے جس کی شناخت اتحادِ بشریت، انسانی اخوت، باہمی بھائی چارے، اُنس اور محبت جیسے جذبوں اور قدروں سے عبارت ہے۔ ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کو اپنے مفاہیم کا جز بناتا ہے جو تفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہچانے جاتے ہیں۔ شاعر جو کچھ کہ تہذیب اور اس کے تناظر سے اخذ کرتا ہے اپنے

بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعے اسے واپس لوٹا دیتا ہے۔

کسی فنی تخلیق کی قدر معلوم کرتے وقت ہماری توجہ صرف فن کار کی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہی مبذول نہیں ہوتی بلکہ ہم اس کی عام پیشہ ورانہ تہذیب کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ چنانچہ ''گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی ضروری تربیت حاصل کرنی پڑتی ہے یعنی گانے کے پیشہ ورمعیار تک پہنچنا پڑتا ہے۔ فنی تخلیقات کو پسند کرنے کی تہذیب بھی ہوتی ہے۔ یعنی پسندیدگی کا ایسا طریقہ جو دیکھنے والے کو تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر کے فن کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہکار میں واقعات اور مظاہر کی عکاسی کرتے وقت محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیب کی یادگاریں نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو ڈھالتے ہیں۔'' اس طرح ادب، تہذیب کے تحفظ اور تہذیبی اقدار و اسالیب کو نسلاً بعد نسلٍ منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔

تہذیبی تنقید Cultural criticism کی ابتدا رسکن اور آرنلڈ کے ذریعے انیسویں صدی کے اواخر سے ہوتی ہے اس کے علاوہ ایف آر، لیوس، لیونل ٹریلنگ اور ایڈمنڈ ولسن اس کے ممتاز علم برادروں میں ہیں۔ ریمنڈ ولیمز نے اپنی تصنیف Culture and Society میں ایڈمنڈ برک سے جیورج آرویل تک کے انگریزی ادیبوں اور نقادوں کے ذہنی تلازموں اور رشتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ تہذیب ایک پرقوت روایت کا دھارا ہے جو ادب کی تاریخ کے پہلو بہ پہلو جاری ہے۔ اس تسلسل میں کہیں انقطاع یا تعطل پیدا نہیں ہوا۔ ادب و تہذیب کے گہرے رشتے کی کوکھ سے روشن خیالی کا جنم ہوا۔ جو ولیمز کی نظر میں انگریزی ادب کی ایک نمایاں قدر ہے۔

ایف آر لیوس کے نزدیک ادب کے علاوہ ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، جس میں اتنے خوبصورت، دلکش اور قوی طریقے سے تہذیبی ورثے اور اقدار کو زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچانے کی صلاحیت ہو۔ روایتی مارکسی نقادوں کے تہذیبی مطالعات میں بعض ترجیحات نئی تھیں۔ نو مارکسی نقادوں (جن میں تھیوڈور اڈورنو، والٹر بن جمن، لوشین گولڈ مان، ریمنڈ ولیمز

اور ٹیری ایگلٹن شامل ہیں) نے اپنے تہذیبی مطالعات میں سیاست اور جدید ٹیکنالوجی کے روزافزوں فروغ اور ادب پر ان کے اثرات کو بھی شامل کیا ہے۔

تہذیبی شعریات، تہذیب اور شعریات جیسے دومختلف کرہ ہائے عمل کو جوڑنے والی اصطلاح ہے۔ تہذیب کا اپنا ایک حقیقی وجود ہے۔ جس کی حدود اور تعریف کا تعین کار دارد ہے۔ لیکن تاریخی اور جذباتی سطح پر ہم سب اس سے منسلک ہیں اس کے برعکس مارک بوئرلین شعریات کے ایک ایسے مجرد نظام کا قائل ہے، جس کا اطلاق بہت دشوار ہے لیکن جس کی ضابطہ بندی (نسبتاً) آسان ہے۔ ریمنڈ ولیمز خود یہ تسلیم کرتا ہے کہ "کلچر انگریزی کے ان دو تین لفظوں میں سے ایک ہے جو پیچیدہ (اور مشکل سے سمجھ میں آنے والے) ہیں۔ پھر بھی وہ کلچر کے لیے تین وسیع الذیل تعریفوں کو اپنے لیے بنیاد بناتا ہے۔ پہلی یہ کہ ایک عام استعمال کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ کلچر دانش ورانہ، روحانی اور جمالیاتی ارتقا کا عملیہ (پروسیس) ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ ایک خاص طرز زندگی کا نام ہے خواہ اس کا تعلق کسی بھی عہد کی طرز زندگی سے ہو یا عام لوگوں یا عوام کے کسی خاص گروہ کی طرزِ زندگی سے۔ آخر میں وہ کہتا ہے کہ کلچر کا استعمال دانش ورانہ اور بالخصوص فنی کارگزاریوں اور انسانی اعمال و معمولات کے حوالے سے بھی کیا جاسکتا ہے۔

وہ نقاد جو شعریات کو حوالہ بناتے ہیں وہ جمالیاتی تصورات کی شعری ساختوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ انہیں ان تصورات اور ساختوں کے تہذیبی سرچشموں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہوتی۔ وہ تہذیبی شعریات ہی ہے جو بڑے سلیقے اور ذہانت سے ان ہر دو بہ ظاہر متضاد ضابطوں کو یکجا کر دیتی ہے۔ تہذیبی شعریات، شعریات کو تجرید سے باہر نکال لاتی ہے اور پھر اسے سماجی گردش کے حوالے کر دیتی ہے۔ اس عمل سے تہذیب بھی اپنی خالص مادیت سے اوپر اٹھ کر اپنے علامتی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ آگے چل کر مارک بوئرلین کہتا ہے کہ شعری ہیئت بشریاتیانے Anthropologized اور تہذیبی حقیقت متنیانے Texturalized عمل سے گزرتی ہے۔ گرین بلاٹ نے انضمام کے اس عمل کے ضمن میں لکھا ہے:

"جب سے ماہرین بشریات نے تہذیبوں کے بارے میں غور کرنا شروع

کیا ہے وہ ان کا مطالعہ متنی طور پر کرتے ہیں اور جب سے ادبی نقاد متن کی طرف متوجہ ہوئے ہیں وہ اس کا مطالعہ تہذیبی طور پر کرتے ہیں۔ تہذیبی شعریات کا یہ ایک خواب ہی تھا کہ کسی طرح بشریات کے متن اور ادبی تنقید کے متن میں ایک رشتہ اتحاد قائم ہو جائے۔''

(Representation: 1994)

اس رشتہ اتحاد کے قائم ہونے سے یہ قطعی نہیں ہوا کہ ایک کی آمیزش کی وجہ سے دوسرے میں کچھ تخفیف ہو جائے۔ سماجی علم اور بشری علوم Humanities سے صرف نظر کرتے ہوئے تہذیبی شعریات فن کے محض سماجی سیاقیانے کے عمل سے عبارت ہے اور نہ ہی محض تہذیبی معروضات کے جمالیاتی تجزیے سے۔ بجائے اس کے وہ فن اور تہذیب (بشریات اور ادبی تنقید) کے مابین تنازع کے اسباب کا پتہ لگا کر ان کا سدّ باب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلی فورڈ گیرٹز یہ بھی لکھتا ہے کہ:

''اگر ہم فن کو صرف کسی ایک تہذیب کے ساتھ مخصوص کرتے ہیں تو پھر نہ تو وہ آفاقی ہو سکتا ہے اور نہ تہذیبی۔''

فن کو وہ ماورائی مظہر کے طور پر بھی قبول نہیں کرتا جو مختلف تہذیبی وحدتوں میں مختلف شکلوں میں ظہور پاتا ہے اور نہ ہی پورے طور پر کسی خاص تہذیبی حد میں مقید ہوتا ہے کہ ان حدود سے باہر (جیسے مغربی تہذیب) اس کی کوئی قدر و قیمت ہی نہیں ہے۔ گیرٹز یہ بھی کہتا ہے کہ:

''فن بین التہذیبی ہوتا ہے اور تہذیبی شعریات، فن کے تہذیبی مطالب اور فن کے بین التہذیبی ہیئتوں کو یکساں سطح پر اپنا موضوع بناتی ہے''

غالباً اسی بنیاد پر تہذیب کے مقامی سیاقات کی اہمیت نیز معنویت کا اعتراف کرنے کے باوجود گیرٹز اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

''تہذیبی شعریات ادبی فن پاروں کے تہذیبی سیاقات کو ہی مدنظر نہیں رکھتی بلکہ یہ بھی جانچتی ہے کہ وہ محض کسی ایک تہذیبی سیاق ہی تک تو محدود ہو کر نہیں رہ گئے ہیں''

ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ صدیوں سے جہاں ہر تہذیب اپنے ایک خاص علاقے میں سرگرم کار رہی ہے اور جس کے تحت فنی حسیتوں نے ایک خاص سطح اور ایک خاص نہج پائی ہے وہیں جغرافیائی اور تاریخی سطح پر تہذیبی وحدتیں ہمیشہ ٹوٹتی رہی ہیں۔ بالخصوص ماضی کی بیش تر جنگیں، اقتصادیات سے زیادہ تہذیبی مسابقتوں کی جنگیں تھیں۔ عقائد، مسالک اور مذاہب ان کی پشت پر مقدر کی حیثیت رکھتے تھے۔ تہذیب اور مذہب کے معانی کے افتراق اور ان کے غیر محسوس جبر اور جذباتی وابستگیوں کے تعلق سے کوئی تخصیص ہی قائم نہیں ہوئی تھی۔ مختلف تہذیبی گرے اسی طور پر آپس میں گھلتے ملتے اور ٹوٹتے بنتے رہے۔ فن چونکہ تہذیب کی روح میں پیوست ہے اس لیے فن کی حدیں بھی بڑی حد تک خلط ملط ہوتی رہیں۔ موجودہ انفرمونیکنالوجی کی غیر معمولی ترقی جس رفتار سے تہذیبی اکائیوں کو تہس نہس کر رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں ماضی کے ادوار میں اثر و قلب کاری کی رفتار بڑی آہستہ رو تھی۔ تاہم تہذیبی تصادمات اور تہذیبی ردّ و قبولیت کا سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں برقرار تھا اور اب بھی ہے۔ گیرٹز کا یہ بھی خیال ہے کہ ''بین التہذیبی تقابل کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر تہذیب میں یہ دیکھا جائے کہ ان میں قدر مشترک کیا ہے؟ بجائے اس کے اس کا مقصود ہر تہذیب کی نظریاتی اور مادی یکتائی کو اجاگر کرنا ہے۔ اس طرح ہم یہ پتہ لگا سکتے ہیں کہ ان باہمی تضادات کی تہ میں کن کن سطحوں پر یکسانیت ہے اور اس یکسانیت میں کن کن سطحوں پر انتہائی درجے کا افتراق پایا جاتا ہے۔'' تہذیبی شعریات، دوسری تہذیبوں کو اپنے اندر ضم کرنے کے برعکس دوسری تہذیبوں سے ناآہنگی کی بنیاد پر جو افتراق ہے اسے قبول کرتی ہے۔ بقول گیرٹز:

> ''اختلاف یا افتراق کے لحاظ سے وہ یگانگت کے بجائے ان کی اجنبیت،
> پراسراریت یا حیرت خیزی کو قائم رکھتی ہے''

دوسری تہذیب کو تسلیم کرنے کے معنی اس کے نشانات اور معانی اور زندگی کی تمام صورتوں کو پوری طرح اپنی آگہی کا حصہ بنانے کے ہیں۔

تہذیبی شعریات، تہذیبی ہے یعنی حاوی طور پر تہذیب پر جس کی اساس ہے۔ اس معنی میں ایک دوسرے پر زمانی اور مکانی سطح پر اثر پذیری اور اس کی وقتاً فوقتاً بدلتی ہوئی صورتوں کے

باعث تاریخ سے اسے منقطع کر کے نہیں دیکھا جاسکتا اور نہ ہی اس طرح شعریات کے ساتھ مشروط ہونے کے باعث جمالیاتی تقاضوں سے وہ قطعاً مستثنیٰ ہو سکتی ہے۔ بالواسطہ یا بلاواسطہ تاریخی اور جمالیاتی وابستگی کے باوجود تہذیبی شعریات نہ محض تاریخی ہے نہ جمالیاتی محض اسم صفت کے طور پر 'تہذیبی' تاریخ کے سوالوں سے صرف نظر نہیں کر سکتی۔ لیکن تہذیبی شعریات کے نزدیک تاریخی حقیقت کی قیمت تاریخی مواد کے تخلیقی استعمال کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ تاریخی صداقت سے متصادم ہوتی ہے لیکن تاریخ نویسی کے معیاروں سے اپنے آپ کو بچاتی بھی ہے۔ بوئرلین یہ بھی کہتا ہے کہ:

''ادبی نقادوں کی ذہانتوں کو متوجہ کرنے کی اس میں بڑی قوت ہے۔ لیکن محض ہیئت پسندی سے یہ فاصلہ بنائے رکھتی ہے۔''

گرین بلاٹ کہتا ہے کہ تہذیب ایک متن، ایک متحرک علامتی ساخت ہے۔ روز مرہ عمل کی شعریات کی تشکیل کی محرک بھی ہے۔ اس لحاظ سے تہذیبی شعریات کا میلان تاریخی اسباب اور واقعات سے مرتب نہیں ہوتا بلکہ تہذیبی عملیوں کی شعریات پر اس کا انحصار ہے۔ اس کا مقصود بصیرتوں اور فن کے تجربے کو بڑھاوا دینا، تہذیبی اضافیت کی آگہی کو دقیق اور شدید کرنا نیز دوسروں کے تئیں نسلی رویے پر قدغن لگانا ہے۔ اس معنی میں تہذیبی شعریات اساساً تہذیبی سیاق کی از سر نو تشکیل نہیں کرتی بلکہ تہذیبی افتراقات کے ادراک کو صیقل کرتی ہے۔

مارک بوئرلین آخر میں پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ تہذیبی شعریات اخلاقی بنیاد تو رکھتی ہے لیکن اس کا کیا کوئی اپنا اصولی طریق کار ہے آیا نہیں؟ گیرٹز ہی کے حوالے سے وہ کہتا ہے کہ تہذیبی شعریات کا یقیناً اپنا اصولی طریقِ کار بھی ہے۔ گیرٹز بعض اہم اور نمایاں ادبی نقادوں کی مثال دیتے ہوئے ان کے یہاں اصولی طریقے پر تہذیبی تھیوری سازی کی نشاندہی کرتا ہے۔ جس کے باعث ادبی تنقید کی اہلیت میں اضافہ بھی ہوا ہے اور اس روش نے نقادوں کی اس معنی میں حوصلہ افزائی بھی کی ہے کہ وہ محض ادبی ہو کر نہ رہ جائیں بلکہ ادب سے باہر بھی ایک دنیا ہے جو ہر سطح پر انسانی رشتوں سے بندھی ہوئی ہے۔ گیرٹز اکثر اس امر پر بھی زور دیتا ہے کہ ماہرینِ بشریات Anthropologists کو ان تشریحی حکمت عملیوں کو آزمانا چاہیے جو ادبی تنقید کی اہم

کرداری خصوصیت ہے۔ادبی تنقید ایک سطح پر اسی طرح سماجی علوم کی تربیت بھی کر سکتی ہے جس طرح ادبی نقاد ماہرینِ بشریات ہی کی طرح تہذیب کے ساتھ وابستہ ہیں۔

اگر تہذیب اپنا کوئی سماجی تناظر رکھتی ہے یا سماج کا کوئی تہذیبی تناظر ہوتا ہے اور ان تناظرات کی تشکیل میں تاریخ، اقتصادیات، اخلاقی، مذہبی، تعلیمی اور سیاسی نظامات بھی کہیں انتہائی واضح اور کہیں غیر واضح اور بہ باطن کوئی کردار انجام دیتے ہیں تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ تنقید کے بعض دیگر نظریوں اور طریق ہائے کار کی طرح ہم اسے بھی ایک بین العلومی مطالعے کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیشتر تہذیبی نقاد مارکسی یا نومارکسی، بشریاتی یا نسلیاتی، تانیثی و تاریخی یا نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی مکتب فکر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہر ایک گروہ کے اپنے علمی، صنفی یا جغرافیائی تعصبات نے ان کی ترجیحات کا تعین کیا ہے۔حتیٰ کہ ہمارے عصر میں وہ نقاد جو از روئے ترجیح ہیئت یا کلاسیکیت یا بدیعیات یا جمالیاتی معائر پر اپنے فیصلوں یا تجزیوں کی اساس رکھتے ہیں۔ان کے یہاں بھی تہذیبیات اپنا اثر دکھا رہی ہے۔اس قسم کے نقادوں کا تاریخی، سماجی اور سیاسی مطالعہ ناکافی ہونے کی وجہ سے ان کا تصور تہذیب محض ان لسانی مظہرات تک محدود ہے جو کسی بھی قوم اور جغرافیائی وحدت سے تعلق رکھنے والی نسلوں کے تقریباً معدوم شدہ آدابِ زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔تہذیباتی نقاد کسی بھی فن میں تہذیب کے اس تفاعل پر نظر رکھتا ہے جو ایک خاص زمان اور ایک خاص مکان میں نشوونما پانے والے اقداری نظام کا مرہون ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جمالیاتی معائر یا بدیعیاتی نظام کی جڑیں بھی کسی کرۂ تہذیب ہی میں پیوست ہوتی ہیں۔ان کا بھی ایک زمان یا ایک وسیع عرصہ زماں اور ایک مکان یا جائے وقوع ہوتی ہے۔لیکن تہذیب کے وسیع تر تفاعل کی روشنی میں اس کی اپنی ایک حد ہے۔

تہذیبی مطالعہ روزمرہ زندگی، تہذیبی اعمال اور کارگزاریوں، اقتصادیات، سیاسیات، جغرافیہ، تاریخ نسل، طبقہ نسب ونژاد، نظریہ اور عمل، جنس وصنف، جنسیات اور طاقت وغیرہ پر محیط ہے۔ان امور کے علاوہ ایسے مسائل وموضوعات کی ایک لمبی فہرست ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ تہذیبی مطالعے کے ضمن میں آتے ہیں۔مارکس بوئر لین اس سلسلے میں لکھتا ہے:

''تہذیبی مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ اس وقت کا یہ ایک نہایت سرگرم موضوع بحث ہے۔ کئی اساتذہ اور اسکالرز یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ فی الحقیقت تہذیبی مطالعہ کیا ہے؟ اس حقیقت کے علی الرغم ایسی کچھ کتابیں بھی دستیاب ہیں جو اسی موضوع کا احاطہ کرتی ہے (جیسے جان اسٹوری کی تصنیف What is Cultural Studies? A reader Cruso's Footprints اور پیٹرک برینٹ لنگر کا ایک جائزہ، Cultural Studies in Britain and America اس طرح کے کام بھی پروفیسر حضرات اور طلبا کی الجھن کو دور نہیں کر سکے۔ اس قسم کی کتابوں اور جریدوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ متجسس قاریوں کے ان سوالوں کے جواب فراہم کریں گے کہ تہذیبی مطالعہ اپنے عمل میں کیا ہے۔ وہ کس اصولی طریق کار کی پیروی اور کن معروضات کی تشریح کرتا ہے۔ لیکن تہذیبی مطالعے کے عنوانات موضوع و مواد اور اندازہائے نظر اتنی زیادہ رغبتوں اور طریقوں کے مظہر ہیں کہ ان سے تہذیبی مطالعے کی ایک واضح نوعیت کی تعریف اخذ نہیں کی جا سکتی۔''

تہذیبی مطالعہ ایک وسیع الامور طریقِ نقد ہے۔ سو اس ضمن میں تفہیمی عمل کی کوئی ایک اطمینان بخش تعریف ممکن بھی نہیں ہے۔ یوں بھی ادبی اصطلاحات کی تعریف متعین کرنے کے معنی بہت سے خطرات اپنے سر لینے کے ہیں۔ تعریف کے معنی ٹھوس کو تجرید میں بدلنے کے ہیں اور تجرید ہمیشہ وضاحت طلب ہوتی ہے اور اکثر معناً مغالطوں میں بھی ڈالتی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی کئی شقیں ہیں۔ موضوعات کی کثرت کی وجہ سے اس کے عمل کا کوئی ایک واضح اور دوٹوک خاکہ تیار کرنا بہت مشکل ہے۔ بہ قول ریمنڈ ولیمز بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ:

''تہذیبی تھیوری نام ہے ایک پورے طرزِ زندگی میں مختلف عناصر ترکیبی کے مابین رشتوں کے مطالعے کا یا یہ کہ'' تہذیبی مطالعہ نام ہے ایک سماجی تبدیلی کے تجزیے کا۔''

موجودہ ادبی تنقید میں 'تہذیب/کلچر' نے بہ حیثیت ایک اصطلاح ان نقادوں کے مباحث میں ایک معمول کا درجہ اختیار کرلیا ہے جوادب کو خود مکتفی قرار دینے سے گریز کرتے ہیں نیز جن کی نظر میں ذہن وزندگی پر اثر انداز ہونے والے زندگی سے بھرپور سیاقات، تناظرات اور تصورات، ہیئت وتکنیک یا لسانی تدابیر پر فوقیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ بعدۂ فنی طریق ہائے کار کی حیثیت ایک شریک کار کے طور پر ہر فنی عمل میں مقدر کی ہے۔ ان جمالیاتی عوامل کی خود ایک تہذیبی معنویت ہے اور تہذیب کے بطن ہی سے ان کے برگ وبار بھی پھوٹتے ہیں۔ جن سے ادب کے داخلی سیاق کو ایک خود رو نظم دستیاب ہوتا ہے۔ اس معنی میں تہذیب کے سیاق کا دائرہ ایک وسیع تر کشادگی کو محیط ہو جاتا ہے۔ تہذیبی نقاد کو تہذیب کے حوالے سے وہ سارا سیاق میسر آ جاتا ہے جو نفسِ انسانی کی نیرنگیوں اور سماجی وتاریخی نیز سیاسی پیچیدگیوں، تجربوں اور ابہامات سے بھرا ہوا ہے۔ بیشتر تہذیبی نقادوں نے اساساً مارکسی فکر ہی کو اولیت بخشی ہے۔ بعض مارکس کا نام لیے بغیر شعوری اور لاشعوری طور پر مارکس ہی کے خوشہ چیں ہیں اور بعض نے اپنے علم ودانش کے تقاضوں کے مطابق مارکس کی فکر کے ان 'خالی گوشوں' کو بھرنے کی کوشش کی ہے جن میں کچھ نہ کچھ اَن کہا رہ گیا تھا یا ایک خاص بحث کے ذیل میں اور مناسب سیاق نہ ملنے کی صورت میں جن کی مناسب طور پر توضیح نہ ہو سکی تھی یا مارکس اور اینگلز کو اس قسم کی تبدیلیوں اور مسائل کا شائبہ بھی نہیں ہوگا جن سے موجودہ انسانیت دوچار ہے۔ تاہم مارکس کی طبقاتی درجہ بندی اور پھر موجودہ جمہوری نظاموں میں ان کی جدوجہد، ان کے معمولات ان کے مقاصد اور ان کے منصوبوں اور خواہشوں کا سارا تناظر ہی فکر وتحقیق کے نئے عنوانات قائم کرتا ہے۔ لیڈ جیل رک ورڈ نے اپنے ایک مضمون میں جو اس نے 1973 میں لکھا تھا کلچر کے مارکسی تصور کی ان لفظوں میں تعریف کی ہے:

> ''کلچر فنی کارناموں یا فلسفیانہ تصورات کا انبوہ نہیں ہے، جسے مخصوص ذہانت سے بہرہ ور افراد نے سماجی پائرے مڈ (اہرامِ مصر کی مخروطی شکل کے مجسمے) کی عین چوٹی پر اکٹھا کر کے جما دیا ہے، بلکہ کلچر ان بنیادی مسائل کا حل ہے، جن کی سماج میں انتہائی اہمیت ہے۔''

محولہ بالا مارکسی تعریف، یقیناً تہذیب کو اس سے متعلق بنیادی اسٹرکچر اور اعلیٰ اسٹرکچر جیسی اصطلاحات سے ایک علیحدہ معنی کا تصور مہیا کرتی ہے۔ بلکہ مارکسی تعریف میں ایک پہلو اور نکلتا ہے جو 'حل' کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی وہ کس طرح سماجی زندگی کو درپیش مسائل کے حل میں ہماری مدد کرسکتی ہے۔ بیش تر تہذیباتی مطالعے مارکس کے نظریہ حل کے برخلاف نظریہ وراثت یعنی تہذیبی ورثے کے تصور کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔ خود تانیثیت پسندوں کا یہ ماننا ہے۔ ایک سطح پر اقتصادی جبر نے بھی اس تفریق اور درجہ بندی کو وسیع تر کیا ہے اور ہر طبقاتی زمرے میں استحصال کی یہ عام مشترک صورت حال واقع ہے جس کا احساس مارکس اور اینگلز کو نہیں تھا۔ یا یہ کہیے کہ انہوں نے اس کے لیے علیحدہ کوئی تھیوری بنانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی تھی۔ کیونکہ مجموعاً جب سارا سماج ہی ایک مساویانہ ڈھانچے میں منقلب ہو جائے گا تو آپ ہی آپ صنفی جبر، صنفی تفریق اور صنفی استحصال کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔

تہذیبی مطالعہ کا سب سے اہم اور تصور ساز نام ریمنڈ ولیمز ہی کا ہے۔ Cuture & Society (1958) اور The Long Revolution (1961) میں اس نے جس طور پر مارکسی طریق کار کے تحت تہذیب اور فن اور تہذیب کے رشتوں کا تجزیہ کیا ہے۔ تہذیبی مطالعے کو وہیں سے معروضات کی فہم کی ایک نئی اور کشادہ راہ بھی ملی ہے۔ جب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ تہذیبی مطالعہ کی اصطلاح کی معنویت کیا ہے؟ تو معاً ہماری توجہ برطانوی برمنگھم یونیورسٹی کے Centre for Contemporary Cultural Studies کی طرف ہو جاتی ہے۔ جس نے بڑی دقت اور گہرائی کے ساتھ سرمایہ داری سماجوں میں ذیلی تہذیبوں کے تجزیے کا ایک اسلوب مہیا کیا تھا۔ اسی سینٹر نے Screen and Representations نام کے جریدے کا بھی اجرا کیا تھا جس کے ڈائریکٹر اسٹوارٹ ہال تھے۔ اس جریدے نے بھی تہذیبی مطالعے کی ترجیحات کے تعین میں خاص کردار ادا کیا ہے۔ اس ضمن میں ای پی تھامپسن کا بھی ایک اہم رول رہا ہے۔ اس مرکز کے علاوہ فرینک فرٹ اسکول کے مفکرین نے تہذیبی سیاقات کا روشن خیالی کے تصورات کی روشنی میں مطالعہ کیا ہے۔ نیز ژین بادریلار نے صارفی سماج کے حوالے سے طبقاتی منطق پر بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ اسٹیفن گرین بلاٹ اور کیتھرین گیلاگر کے تہذیبی

مطالعے، تہذیبیاتی فہم کو ثروت مند بنانے میں بڑے معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اپنی تمام پیچیدگیوں، مغالطوں، ابہامات اور عدم تعین کے باوجود محولہ بالا مفکرین نے جس طریقے اور جس وقتِ نظری اور علمیاتی بصیرت کے ساتھ تہذیبیاتی رشتوں کو اپنے مباحث اور فکر کا موضوع بنایا ہے۔ دراصل انہیں مباحث نے تہذیبی مطالعے کو ایک غیر ضابطہ بند ڈسپلن بھی مہیا کیا ہے۔ اور ایسے اصولی طریق کار کے تعین میں مدد بھی کی ہے جس کے حوالے سے کسی دائرہ عمل کا تعین اور معروضات کی تخصیص ممکن ہے۔ تاہم مارک بوئرلین پھر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ برمنگھم اسکول کی خصوصی ترجیحات کے پیشِ نظر تہذیبی مطالعے کو صَرف کی سماجیات یا سرمایہ داری اور ذیلی تہذیبوں کے نام سے کیوں موسوم نہیں کیا جاسکتا؟

ولیمز موجودہ تہذیب کے تصور کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ صنعتی انقلاب کے دورانیے کے ارد گرد ظہور میں آیا اور جس نے غیر مہذب محنت کشوں اور طبقہ اولیٰ کے 'مہذب اشرافیہ' کے مابین ایک واضح امتیازی لکیر کھینچ دی تاہم متبادل نظریوں کی ہمیشہ گنجائش رہتی ہے، اسی بنا پر ولیمز تہذیب کا ایک سہ نکاتی ماڈل پیش کرتا ہے۔

(الف) مزاحمتی تہذیب یا جسے وہ متبادل تہذیب کا نام بھی دیتا ہے جو حاوی تہذیب کے خلاف دفاع کرتی ہے۔

(ب) ماقبل تہذیب: کسی گزشتہ تہذیب یا سماجی تشکیل کی باقیات، اسی باقیاتی تہذیب کی راہ سے بعض حاوی تہذیب کے عناصر بھی باقی بچ جاتے ہیں۔

(ج) نو آمدہ تہذیب: جو نئی اقدار کی تحریک ذہنی کو مختص۔

کوئی بھی انسانی تہذیب یا پیداوار کا طریق تمام انسانی امکانات کو بروئے کار نہیں لے آتا۔ حاوی آئیڈیولوجی بعض نئے تصورات مہیا کرتی ہے اور بعض کو مسترد کر دیتی ہے۔ جو کچھ کہ حاوی طبقہ مسترد کرتا ہے اس بچے کھچے میں سے کچھ کو نیا یا ابھرتا ہوا طبقہ قبول کر لیتا ہے۔ یا ذیلی تہذیبیں حاوی معانی کو اپنے طور پر متعین کر لیتی ہیں اور پھر انہیں اپنے طرزِ زندگی کا حصہ بنا لیتی ہیں۔ نو آمدہ تصورات تشکیل کے دورانیے میں ہوتے ہیں اس لیے انہیں پختہ یا پورے طور پر ٹھوس نہیں کہا جاسکتا۔

ولیمز کے نزدیک تہذیب کا یہ سہ نکاتی ماڈل ادبی کارناموں اور دوسرے تہذیبی نمونوں کی

پیچیدگیوں اور تضادات کو سمجھنے کے ضمن میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ متون کے نظریاتی اثرات سے صارفی یا قاری مستثنیٰ نہیں ہے۔ بلکہ وہ انہیں موضوعیاتے ہیں۔ تہذیبی مطالعہ، اعلیٰ، ادنیٰ، مقبول عام یا عوامی وغیرہ تہذیبوں کے مابین امتیاز قائم نہیں کرتا۔ سماج اور بالخصوص سرمایہ داری سماج میں اس طرح کے امتیازات کی ایک طویل تاریخ ہے۔ نئے جمہوری نظاموں میں بھی افتراق کی یہ ایک عام صورت ہے۔ دراصل یہ تخصیصات جمالیاتی اقدار کی معیار بندی کے باعث ظہور میں آتی ہیں اور ان جمالیاتی قدروں کی تشکیل و تعین کے پیچھے حاوی اور مقتدر طبقات کے نظریات کا ایک بالقوۃ کردار ہوتا ہے۔ اسی باعث ٹونی بینیٹ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

> ''قدروں کی نہ تو کوئی سائنس ہوسکتی ہے اور نہ ہے۔ قدر پیدا کی جاتی ہے۔ قدر کسی متن کا خاصہ بھی نہیں ہوتی۔ اور نہ ہی متن کے اندر سے نمو پاتی ہے بلکہ وہ متن کے باہر ہوتی ہے اور جسے (بالخصوص) متن کے لیے قائم کیا جاتا ہے۔''

(Formalism and Marxim, London, Methmen-1979)

تہذیبی نقاد تہذیب کی اُن مزاحمتی صورتوں کی نشاندہی کرتا ہے اور شناخت کراتا ہے جو سرمایہ داری کے بڑھتے ہوئے رسوخ، طبقاتی تسلط، نوکر شاہی اور ہم جنسی کے خلاف قوانین وغیرہ جیسے تعصبات پر قدغن کا کام کرتی ہیں۔ اس طرح ڈک ہیڈ ج نے اپنی تصنیف Subculture (1979) میں بیسوائی Punk تہذیب، عملی Working تہذیب اور گے لیسبین وغیرہ ذیلی تہذیبوں پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ موسیقی، گفتار اور لباسوں کی امتیازی طرزیں استعمال واختیار کر کے یہ اپنا دفاع آپ کر لیتی ہیں۔ اس نوعیت کی تہذیبوں کی اپنی کچھ مقامی خصوصیات ہوتی ہیں جنھیں اعلیٰ اور حاوی تہذیب بڑی بے دردی اور بے رحمی کے ساتھ کچل دیتی ہے۔ تہذیبی مطالعہ، تہذیبوں کے ایک دوسرے پر اثرات، ان کے اجبار، ان کے مزاحمتی کردار، ان کے استحصالی اور غاصبانہ کردار وغیرہ کو دریافت کرنے کی ایک کوشش سے عبارت ہے۔ وہ اس خالص شعریاتی، بدیعیاتی یا جمالیاتی نقطہ نظر کے منافی ہے جس کی تشکیل میں حاوی تہذیب اور حاوی آئیڈیولوجی ایک خاص کردار ادا کرتی ہے۔ برخلاف

اس کے وہ اسے ایک ذیلی تہذیبی فن پارے کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ تاکہ سماجی نظم کی تعریف اس کی روشنی میں متعین کی جاسکے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ تہذیبی مطالعے کی نئی شکلوں اور روایتی تہذیبی تنقید میں کیا فرق ہے؟ اس کا فوری جواب تو یہی ہوگا کہ دونوں کے مابین کوئی بنیادی اور اصولی فرق نہیں ہے، بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ تہذیب کے نئے مطالعات میں موضوع کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع ہوا ہے۔ بیش تر تہذیبی مباحث، بین العلوی تھیوریوں کے ساتھ مشروط ہیں۔

روایتی نقاد اور مفکرین کی توجہ شہری اور صنعتی زندگی کے پیچ وخم، ان سے وابستہ اندیشوں اور امکانات، ان کے نئے چیلنج، سرمایہ داری بمعنی سرمایہ دارانہ صارفیت، انسانی ضروریات اور خواہشات میں زبردست تبدیلی اور فوری حصول کے تئیں عمومیت کا بے صبراپن، پاپولر ماس کلچر کا نیا منظرنامہ، ذرائع ابلاغ کے بے محابا فروغ، نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی رشتوں کی نوعیت، تانیثی مسئلوں، نسلی اور جغرافیائی تعصبات حتیٰ کہ سیاسی اور اقتصادی مسائل، اجبار اور ان کے سیاقات کی طرف تھی ہی نہیں یا کم سے کم تھی یا ان میں بعض مسائل اور امور کو روایت کے طور پر تمدن کے ذیل میں رکھا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک کلچر محض ان قدروں کے مجموعے کا نام تھا جو انسانی تخلیلی کارناموں کے ذریعے ایک وراثت کے طور پر نسلاً بعد نسل منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ اس لحاظ سے تہذیب کا کام انسانی آگاہیوں میں اضافہ کرنا اور تربیت کرنا بھی تھا۔ تاکہ لوگ ایک خوبصورت طرزِ زندگی کی فہم حاصل کرسکیں اور اس تہذیبی ورثے کا تحفظ کرسکیں جس کی تشکیل میں ماضی کی دانش کا ایک لامتناہی سلسلہ بروئے کار آیا ہے۔ اس طرح کلچر کی تشکیل کرنے والا اور اس کا تحفظ کرنے والا بھی وہی ایک خاص طبقہ تھا جس کی حیثیت دیگر پس ماندہ طبقات کے بالمقابل اقتصادی اور سماج رتبے کے لحاظ سے نمایاں تھی۔ تہذیبی ورثے کو ایک روایت کے طور پر برقرار رکھنے اور اسے محض اپنے ایک خاص گروہ تک محدود رکھنے ہی میں ان کے مفادات کا تحفظ بھی تھا۔ انہیں اپنے کلچر کو پھیلانے اور دوسرے طبقات کو اس میں شریک کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ کیونکہ وہ ادنیٰ طبقات کو اس کا اہل بھی نہیں سمجھتے تھے۔ ادنیٰ طبقات کی ضروریاتِ زندگی میں روٹی روزی ہی زیست بسری کا خاص محور تھا۔ ایک ہی سماج میں

ان دو مختلف زیست بسری کے گروں نے دو واضح معیار متعین کر دیے تھے۔ ایک طبقہ اپنی اہلیت کی بنا پر مہذب کہلایا اور دوسرے کو اس کی نااہلی پر محمول کر کے غیر مہذب کے زمرے میں جگہ دے دی گئی۔ اسی تقسیم کے تحت حساسیت اور ذوق کی نشو و نمو کو مہذب طبقہ سے وابستہ کر دیا گیا، جو عرفِ عام میں زیادہ صاحب درک اور صاحب قدر تھا۔

متذکرہ بالا کلیے نے کلچر کے اس دوسرے متبادل اور سائنسی تصور کو ہی نہیں پنپنے دیا جو کلچر کو انسانی عادات، رسومات اور مصنوعات کی کلیت کے طور پر دیکھتا ہے۔ مہذب طبقہ کے لیے کلچر قدر شناسی کا نام ہے۔ اسے اس سائنسی تعریف سے کوئی غرض نہیں جو کلچر کے دائرے کو وسیع کر کے اسے ایک تفصیلی بساط مہیا کر سکے۔ ظاہر ہے اس تفصیل و توضیح میں سماج کے دیگر بہت سے ادارے، فیشن، معمولات اور سیاسی تحریکات وغیرہ کی شمولیت بھی ناگزیر ہوگی۔ بالخصوص ذرائع ابلاغ عامہ کی توسیع اور فروغ نے اس مسئلے کو شدید تر بنا دیا ہے۔ فلمیں، ٹیلی ویژن، انٹرنیٹ، سائبر کیفوں، فری ٹریڈ اور عالم کاری وغیرہ جیسے نئے امور نے عوام و خواص میں ذوق ہی کی کایا پلٹ کر دی ہے۔ روایت یہ سوال کرتی ہے کہ انھیں قبولیت کا درجہ دیا جانا چاہیے آیا نہیں؟ ظاہر ہے ان مسائل کا تقاضا یہ ہے کہ ہم دوسرے علمی شعبوں کی رہنمائی بھی حاصل کریں جیسے سماجیات کے نئے Tools سے تہذیبی مطالعوں میں زیادہ سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ رچرڈ ہوگارٹ، کیوڈی لیوس اور ریمنڈ ولیمز وغیرہ کے مباحث موجودہ سماج کے تمام تفاعلات کو محیط ہیں۔

ان تفاعلات میں ایک بڑا تفاعل پاپولر ماس کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو اس کے برگ و بار انیسویں صدی کے اواخر سے نظر آنے لگے تھے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں سب سے پہلے میتھو آرنلڈ نے ہائی کلچر کو موضوع بحث بنایا تھا۔ اس کے ذہن میں کلچر کا ایک بلند کوش تصور تھا، جس کی بنیاد روایتی تہذیب اور تمدن کی تخصیص پر تھی۔ صنعتی سیلاب اپنی شدت پر تھا اور انگلستان کی زندگی کو حرکت میں رکھنے والی چیز کوئلہ تھی۔ ابھی کوئلے کے متبادل کا کوئی تصور بھی نہیں تھا۔ اس لیے ساری دولت، آرام، آسائش، عافیت اور برطانوی قوم کی عظمت کا انحصار کوئلے کی پیداوار سے وابستہ ہو کر رہ گیا تھا۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ عظمت کی دلیل دولت نہیں ہے بلکہ وہ روحانی معیار ہیں جو ہمیشہ اعلیٰ انسانی قدروں کے محرک رہے ہیں۔ آرنلڈ کے بعد 1930

کے ارد گرد ایف آر لیوس بھی معاشرتی ابتری کو ہی تہذیبی انتشار کا باعث خیال کرتا ہے اور اس تہذیبی انتشار کو اس کلچر کے پھیلتے ہوئے اثرات سے وابستہ کر کے دیکھتا ہے۔ فرینک فرٹ اسکول کے مفکرین مثلاً تھیوڈ وراڈورنو، بین جمن، میکس ہورک ہائمر، لیولو ونتھال اور ہربرٹ مارکوزے کے نزدیک پاپولر کلچر تاریخ کی رفتار پر قدغن ہے جسے اوپر سے عاید کیا گیا ہے اور جس کا انحصار سیاسی سودے بازی پر ہے۔ بعض تہذیبیاتی نقاد یہ خیال کرتے ہیں کہ اس کا ورود کسی پستی (یعنی ادنیٰ طبقات کی کوکھ) سے ہوا ہے۔ نیز یہ ایک ایسی معنی پیدا کرنے والی مشین ہے جو مجہول موضوعات خلق کرتی ہے اور ان کا نفاذ کرتی ہے۔

ان افکار وخیالات سے پاپولر کلچر کے بارے میں ایک ہی رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ وہ اعلیٰ کلچر کی ضد ہے۔ جو سماج میں بدمذاقی کو پروان چڑھاتا ہے۔ پاپولر کلچر کا تعلق چونکہ عوام الناس کی اس کثرت سے ہے جو آزاد، اپنی مختار آپ، جاہل اور بے پروا ہے۔ اس لیے اس کا کوتاہ، حقیر، ادنیٰ اور پس ماندہ ہونا مقدر ہے۔ اعلیٰ کلچر سماج کے منتخب اور ذہین افراد کی تشکیل ہے۔ اس لیے وہ نفیس اور پرتکلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس پاپولر کلچر دوسرے لوگوں Other people کا کلچر ہے جو اعلیٰ کلچر کو مسخ کرتا اور ہمیشہ زوال کی طرف مائل رہتا ہے۔ پاپولر کلچر سیاسی بدنظمی اور اخلاقی انتشار واختلال کا ضامن ہے۔ عصری تہذیبی مطالعات اس قسم کے تعصبات کو غیر متعلق اور مذموم قرار دیتا ہے۔

تہذیبی نقاد کا خاص موضوع روزمرہ کی زندگی، مقامِ وقوع کی تخصیصات اور نسلیات سے ہے۔ وہ ایک طرف صارفی، عالمیاتی اور تکنیکیاتی اور ذرائع ابلاغ کی دھری پر گردش کرنے والے سماج کے اندر سے نمو پانے والے کولاژ کو ایک نئی تہذیبی صورت حال کے طور پر اخذ کرتا ہے تو دوسری طرف وہ یہ دیکھتا ہے کہ مزدور اور محنت کش طبقے کی زندگیوں کی مادی حالتوں اور علامتی مشق ومعمول کی ایک تیزی سے بدلتے ہوئے سماج میں کیا صورت ہے۔ موجودہ عالمی منظرنامے میں سیاست بہ حیثیت ایک جبر کے کس کس طور پر انسانی ذہانتوں، منصوبوں، اعمال، تہذیبی، طبقاتی اور لسانی گروہوں کے معمولات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ریمنڈ ولیمز اور ای پی تھامپسن نے فرانسیسی اور جرمنی مارکسی مفکرین کی اس 'اعلیٰ تھیوری' High Theory کو خصوصاً

نشان زد کیا ہے، جس کے مطمح نظر ایک خاص منتخب اعلیٰ طبقہ تھا۔ انہوں نے مغربی مارکسی مفکرین پر سخت نکتہ چینی کی ہے کہ وہ محنت کش طبقے اور اس کی تہذیب کے تئیں معروضی اور تجزیاتی رویہ اختیار کرنے کی بجائے بے حد انکسار اور شفقت سے کام لیتے ہیں جو جمہوری مخالف رویہ ہے۔

تہذیبی مطالعہ نظری اور مادی تہذیب کو ایک ربط دینے کی کوشش کرتا ہے۔ تہذیبی نقاد یہ دیکھتا ہے کہ تخلیقی دورانیے یا پیداوار کے دوران اس تہذیب پر کن حاوی نظریات اور معروضات کا غلبہ تھا اور وہ کون سے تصورات تھے جو ایک خاص سماجی حالت میں تشکیل کے مراحل میں تھے۔ ریمنڈ ولیمز یہی کہتا ہے کہ

> ''ہمیں اس زندگی کی خصوصیت کا شدید احساس ہونا چاہئے جس کا ایک خاص زماں اور خاص مکاں ہے۔ ان طرزوں کا احساس بھی جن میں کچھ خاص اعمال، زندگی اور اسلوبِ فکر میں یک جا ہو گئے ہیں۔''

ولیمز مکان کے اس خاص احساس اور شراکت کے تجزیے اور ایک ساخت شدہ سماجی تجربے کو احساس کی ساخت Sructure of Feeling سے تعبیر کرتا ہے۔ اسی بنا پر اس کا یہ بھی اصرار ہے کہ ہمیں فن اور سماج کا تقابل اس پورے انسانی اعمال کی پیچیدگی اور محسوسات کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے۔ اسی طرح تہذیب کے تجزیہ میں طبقہ، صنعت، جمہوریت اور فن کو شرائط کے طور پر اخذ کرنے کی ضرورت ہے اور تہذیب یا فن کو پیداوار کے مادی ذرائع کے سماجی استعمالات کے طور پر دیکھنا چاہئے۔ ہماری ساری توجہ کا مرکز ایک ایسے واقعی معنی خیز نظام کے طور پر تہذیب کی سماجی تنظیم کی طرف ہونا چاہیے جس میں وسیع سطح پر انسانی معمولات، رشتے اور ادارے اپنے اپنے طور پر سرگرم کار ہیں۔ اس طور پر تہذیبی مطالعے میں فلموں، کھلونوں، لباس اور فیشن، نوجوانوں کے پاپولر رسائل، اشتہاری ذریعہ ابلاغ، صنفی رول، جنسیت، پاپولر موسیقی، عامیانہ محاوروں اور روز مرہ وغیرہ کا متبادل تہذیبوں کے طور پر تجزیہ کیا جاتا ہے جو قائم شدہ متون، کوڈز اور معیاروں کو سوال زد بھی کرتا اور ان کی چولیں بھی ہلا دیتا ہے۔

O

پس نوشت

1970-71 کی بات ہے، میں وکرم یونیورسٹی (مادھو کالج) اجین میں ایم۔اے (انگریزی ادبیات) کا طالب علم تھا جو مدھیہ پردیش کی سب سے مقدم یونیورسٹی ہے۔ اردو ادبیات میں ایم۔اے کی ڈگری پہلے ہی حاصل کر چکا تھا۔ انگریزی ادب سے دلچسپی مجھے بی۔اے سے ہوگئی تھی جس میں انگریزی ادب بھی میرا ایک موضوع تھا۔ میں جس کالج میں زیرِ تعلیم تھا اس کا ذریعۂ تعلیم ہندی اور انگریزی تھا۔ سیاسیات، تاریخ اور اقتصادیات وغیرہ انگریزی میں پڑھانے والے اساتذہ بھی، انگریزی کے ساتھ ہندی کا استعمال کرتے تھے اور اکثر ان کی زبان رٹی ہوئی شائبہ فراہم کرتی تھی۔ ایک ادیب ہونے کے ناطے انگریزی ادب سے دلچسپی پیدا ہوگئی تھی۔ ہمارے ادبی رسائل میں بھی جو مضامین چکا چوند پیدا کرتے تھے ان کا پس منظر بھی انگریزی ادبی تاریخ، ادبی تحریکات وتصورات سے متعلق ہوا کرتا تھا۔ ان مضامین کے متن وتحت المتن کو سمجھنا اتنا آسان بھی نہ تھا کیونکہ وہ ادبی وفلسفیانہ اصطلاحات سے لیس ہوا کرتے تھے۔ ان سے سیکھا کم مرغوب زیادہ ہوئے۔ کچھ گم رہی بھی حصے میں آئی۔ سوءِ فہم کہیے کہ مغالطوں ہی سے سیراب ہوتے رہے۔ ایک پرانی انگریزی اردو آکسفرڈ ڈکشنری گھر میں پہلے ہی سے موجود تھی، وہ بھی زیادہ معاون ثابت نہیں ہوسکی۔ بعدازاں مولوی عبدالحق کی

ڈکشنری ان ادوار کے اعتبار سے ایک انقلابی کارنامہ تھا اور میں نے جو کچھ سیکھا اسی کے توسط سے سیکھا لیکن ادبی، فنی اور فلسفیانہ اصطلاحات کی کلیدیں اس میں بھی نہیں تھیں۔ سو میں نے سیکھنے کی غرض سے بلکہ خود کی تربیت کے لیے کچھ ترجمے کرنے شروع کر دیے۔ ٹیگور کی گیتانجلی کی 33 نظموں کے منظوم اور البرٹ کی انگریزی ادبیات کی تاریخ کے پہلے طویل باب کا ترجمہ میں نے کر ڈالا۔ بڑی مشقت کرنی پڑی۔ رہ نمائی کرنے اور تربیت کرنے والوں کا بھی قحط تھا۔ اردو زبان کے سلسلے میں بھی جو کچھ سیکھا گھر کے ماحول اور پرانی کتابوں سے سیکھا۔ اسکولی اور اعلیٰ درجات میں بھی اردو پڑھانے والے سنجیدہ اساتذہ سے محرومی ہی حصے میں آئی۔ انگریزی زبان و ادب کی طرف محض اس لیے اشتیاق بڑھتا رہا کہ میں خود آپ اپنا طالب علم تھا اور طالب علمی کا سلسلہ تاہنوز برقرار ہے۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں انگریزی ادبیات کی تفہیم ایک بہت بڑا مسئلہ تھا اس لیے سب سے پہلے میں نے انگریزی کی ادبی اصطلاحات کی فرہنگ کا منصوبہ بنایا۔ شروع میں براہ راست انگریزی کتابوں سے وضاحتیں اخذ کیں۔ دہلی منتقل ہونے کے بعد یوروپی ادبی اصطلاحات کی فرہنگوں سے سابقہ پڑا، جن سے مجھے بے حد مدد ملی۔ میں نے یہ کام 1970 سے شروع کر دیا تھا لیکن دلجمعی کے ساتھ کبھی نہیں بیٹھ سکا۔ دہلی آنے کے بعد ہی میں نے کسی نہ کسی طور پر وقت نکالا اور نوٹس لیتا رہا۔ 1996 میں جا کر A سے D تک کی وضاحتی فرہنگ تیار ہو سکی جو 700 صفحات پر مشتمل ہے۔ اب Z تک کا کام اپنے اختتام پر ہے۔ اپنی آخری شکل میں یہ وضاحتی فرہنگ 1500 صفحات تک پہنچ رہی ہے۔ 2017 ہی میں اسے منظر عام پر لانے کا ارادہ ہے۔

جہاں تک 'مغرب میں تنقید کی روایت' کا سوال ہے۔ یہ محض اکادمیاتی ضرورت کے لیے تیار کی گئی ہے۔ اس کا بیش تر حصہ ایم۔اے کے زمانے کی یادگار ہے۔ اس وقت جو کتابیں حوالے کا حکم رکھتی تھیں اور جو مقامی سطح پر دستیاب تھیں۔ انھیں سے نوٹس بھی بناتے رہے۔ نوٹس کیا تھے اخذ و ترجمہ تھے۔ جاننے اور سمجھنے کے شوق نے مہمیز کی اور اسی تگ و دو میں کئی رجسٹر بھر گئے۔ 40-30 برس کے بعد ان نوٹس کو دیکھتا ہوں تو نہ تو ان میں حوالے کی کسی کتاب کا ذکر ہے اور نہ ہی کتابوں کے نام مجھے یاد رہے جن کتابوں کو ترجمے کی بنیاد بنایا اور جہاں تہاں

اپنی طرف سے بھی تھوڑا بہت شامل کرتا رہا۔ میں ان مصنّفین کا بھی ممنون ہوں اور ان ارباب علم کا بھی جنھوں نے جدید اور جدید تر تصورات کی پیچیدگیوں کو واضح تر انداز میں پیش کیا۔ میں نے خود بھی اپنے طور پر کافی تجزیے کیے ہیں۔ تاہم میں اسے اپنا اوریجنل کارنامہ بھی قرار نہیں دیتا بس یہی کہہ سکتا ہوں کہ اس موضوع پر کوئی مبسوط کتاب ابھی تک دستیاب نہیں ہے اور ہمارے طلبا و اساتذہ اور ادب وتنقید سے دلچسپی رکھنے والے قاریوں کو کافی دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سو یہ کتاب ان کے لیے کافی مددگار ثابت ہوگی۔ جن کتابوں کو اخذ وترجمے کے لیے 30-40 برس قبل مدِّنظر رکھا تھا، وہ درج ذیل ہیں، ان کے علاوہ بھی جو میرے لیے بے حد معاون ثابت ہوئی تھیں، ان کے نام یادداشت سے محو ہو گئے لیکن قدیم و موخر تنقید نگاروں پر لکھی ہوئی دو کتابیں خصوصاً اخذ وترجمے کے لیے مرکوزِ نظر رہیں:

پلیٹوٹو، ایلیٹ/ این۔ داس گپتا
این انٹروڈکشن ٹو انگلش کرسٹزم/ برجدیس پرساد
دی میکنگ آف لٹریچر/ آر۔ اے اسکاٹ جیمس
انشینٹ رومن لٹریچر/ کرشنا چیتنیہ
کلاسیکل لٹریچر/ سرپال ہاروے

ان کے علاوہ درج ذیل کتابیں بے حد معاون ثابت ہوئیں:

لٹرری کرٹسزم، اے شارٹ ہسٹری/ ولیم کے۔ ومزٹ جونیئر اینڈ کلینتھ برکس
ہسٹری آف لٹرری کرٹسزم ان دی رینائساں/ جے۔ای۔ اسپنگارن
بوالو اینڈ دی فرینچ کلاسیکل کرٹکس ان انگلینڈ/ کلارک
ورڈز ورتھ لٹرری کرٹسزم/ این۔ سی۔ اسمتھ
اے ہسٹری آف انگلش کرٹسزم/ جی۔ سینٹسبری
لٹرری کرٹسزم ان انٹی کٹی/ جے۔ ڈبلیو۔ ایچ ایٹکنس
ارسطوٹلس تھیوری آف پوئٹری اینڈ فائن آرٹ/ ایس۔ ایچ۔ بچر
کرٹیکل اپروچیز ٹو لٹریچر/ ڈیوڈ ڈائچیز

جدیدیت و مابعد جدیدیت کے لیے یہ کتابیں اخذ و ترجمے کے لیے مرکوزِ نظر رہیں:

لٹریری تھیوری ٹو ڈے / پرمود کے نایر

بگننگ تھیوری / پیٹر بیری

تھیوریز آف لٹریچر ان دی ٹوونٹیتھ سنچری / دووی او کیما، اِلروئڈ اِبش

رشین فارملزم اینڈ اینگلو امریکن نیو کرٹسزم / ایوا ایم۔ تھامپسن

کلچرل تھیوری / تدوین: اینڈریو ایڈگر، پیٹر سجوک

ماڈرن لٹریری تھیوری / فلپ رائس، پیٹر کاواگھ

لٹریری کرٹسزم / مارک بوئرلین

کنٹیمپرری لٹریری تھیوری / جیریمی ہاتھورن

میں ان تصنیفات کے مصنفین اور بالخصوص داس گپتا، برجدیس پرشاد، پرمود کے نایر، پیٹر بیری، مارک بوئرلین، دووی او کیما، الروئڈ اِبش، ایوا، ایم۔ تھامپسن / این کرشنا مورتی وغیرہ کا شکرگزار ہوں جنھوں نے مجھے دوسرے مصنفین کی طرف متوجہ ہی نہیں ہونے دیا۔

○

معاون کتب

- گوپی چند نارنگ: ساختیات، پس ساختیات مشرقی شعریات، دسمبر 1993، دہلی
- گوپی چند نارنگ: اردو مابعد جدید پر مکالمہ، 1998، دہلی
- گوپی چند نارنگ: جدیدیت، ترقی پسندی، مابعد جدیدیت، 2001، دہلی
- شمس الرحمٰن فاروقی: فن شاعری (ارسطو)، دہلی
- قاضی افضال: تحریر اساس، 1914، علی گڑھ
- ناصر عباس نیر: مابعدِ جدیدیت، نظر مباحث، 2006، لاہور
- ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت 1999، کراچی
- ناصر عباس نیر: جدیدیت سے پس جدیدیت تک، 2000، ملتان
- ناصر عباس نیر: مغرب میں تنقید کا ارتقا، 1987، لاہور
- جمیل جالبی: ارسطو سے ایلیٹ تک، 1998، دہلی
- جمیل جالبی: ایلیٹ کے مضامین، 1907، لاہور
- عتیق اللہ: ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، 1996، دہلی
- عتیق اللہ: ترجیحات، 2002، دہلی

- عتیق اللہ: تعصبات، 2005، دہلی
- عتیق اللہ: بیانات 2015، دہلی
- عتیق اللہ: اسالیب، 2015، دہلی
- عتیق اللہ: تنقید کی جمالیات، جلد 1 تا 10، 2013، دہلی

Assisting Bibliography

- David Diaches: Critical Approaches to Literature (1956)
- Allen Rodway: The Craft of Literary Criticism, Cambride University Press
- Philip Hobsbaum: Essentials of Literary Criticism (Thames and Hudson)
- H.D.F. Kitto: Greek Tragedy (IIIrd, Ed., 1954)
- S.W. Dawson: Drama and the Dramatic (1970)
- Elder Olson: Tragedy and the Theory of Drama (19...)
- Elder Olson: Tragedy and the Theory of Drama (1961)
- Humphry House: Aristotle's Poetics (1956)
- F.L. Lucas: Tragedy; Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics (1927)
- H.D. Kitto, Greek Tragedy (IIIrd, Ed., 1954)
- H.J. Muller, The Spirit of Tragedy (1961)
- William Gaunt: The Aesthetic Adventure (1954)
- Monroe C. Beardsley: Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (1958)
- Edward Bullough: Aesthetics: Lectures and Essays (1957)
- John Dewy, Art as Experience (1958)
- E.F. Carritt: The Theory of Beauty (1962)
- R.G. Collingwood:Principles of Art (1945)
- Monroe C. Beardsley: Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (1958)

- Brooks, Clenth: Modern Rhetorics (1949)
- William K. wimsatt and Monroe C. Beardsley: The verbal Icon (1954)
- Elder Elson: Tragedy and the Theory of Drama (1961)
- Robert W. Corrigan: ed., Tragedy: Vision and Form (1965)
- T.S. Dorsch: Classical Literary Criticism (1965)
- W.K. Wims, Jr., and Cleanth Brooks, Literary Criticism: A Short History (1957)
- Rene Wellek, A History of Modern Criticism (1750-1950) (5 Vols., 1955)
- Rene Wellek, Concepts of Criticism ed by Stephen G. Nichols (1963).
- Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957)
- C.J. Jung, Archetypes of the Collective Unconscious (1934; trans, R.F.C. Hall, 1959)
- J.G. Frazer: The Golden Bough (1923)
- Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (1934)
- Richard Chase: Quest for Myth (1949)
- Philip Wheelwright: The Burning Fountain
- Northrop Frye: Fables of Identity (1963)
- B. Vickers: Towards Greek Tragedy (1973)
- P. Walcot: Greek Drama in its Theatrical and Social Context (1976)
- Atkins G. Douglas, Reading Deconstruction/ Deconstruction Reading (1983)
- Raman Selden: Contemporary Literary Theory (1985)
- Atkin G. Douglas and others, eds., Contemporary Literary Theory (1989)
- D. Secretan: Classicism, 1973
- H. Wolfflin: Classic Art, 1968
- G. Highet: The Classical Tradition.
- J. Barzun: Classic, Romantic and Modern.

- Fredrick Jameson: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art, 1971
- Hayden White: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, 1976
- Raymond Williams: Marxism and Literature, 1977
- Jacques Derrida, of Grammatology, 1967 and Writing and Difference, 1978
- Harold Bloom: The Anxiety of Influence, 1973 and A Map of Misreading, 1975
- Geoffrey Hartman: Criticism in the Wilderness, 1980
- John Barbara: The Critical Difference: Essay in the Contemporary Rhetoric of Reading, 1980.
- Barbara Johnson, The Critical Difference, 1980
- Jonathan Culler: On Deconstruction, 1982
- Victor Ertich: Russian Formalism (1965)
- Ladislav Matejka and Kryotyna Pomorska, ed. Redadings in Russian Poetics (1971)
- Raman Selden: A Reader's Guide Contemporary Literary Theory (1985)
- David Lodge: The Modes of Modern Writing (1977) & Modern Criticism and Theory (1988)

پروفیسر عتیق اللہ فی الوقت اردو تنقید و تحقیق کا ایک بڑا نام ہے۔ مشرق کی تنقیدی تاریخ کے ساتھ ساتھ مغرب کے تنقیدی دبستان پر موصوف کی گہری نظر ہے۔ چونکہ خود بے حد اچھے شاعر ہیں لہٰذا ادب وشعر اور ان کے وہ پہلو بھی جو بین السطور ہوتے ہیں، کو اپنے شعری وجدان سے محسوس کرکے اس کی حقیقی معنویت تک نہ صرف رسائی حاصل کر لیتے ہیں بلکہ اس مقام تک طلبا کی رہنمائی بھی کرتے ہیں۔

زیر نظر کتاب 'مغرب میں تنقید کی روایت' موصوف کی علمی بصیرت کا اعلیٰ نمونہ ہے اور دنیا بھر کی اردو دانش گاہوں میں تحقیق کرنے والے طلبا کے لیے ناگزیر بھی۔

قومی اردو کونسل نے اس سے قبل بھی پروفیسر عتیق اللہ کی متعدد کتابیں نہایت اہتمام سے شائع کی ہیں اور ان کتابوں کی اردو حلقے میں خاطرخواہ پذیرائی بھی ہوئی ہے 'ادبی اصطلاحات کی فرہنگ' ان میں سے ایک ہے۔

قدیم یونان و روم سے دریدا تک کی تنقیدی روایت پر پروفیسر عتیق اللہ کی یہ کتاب تنقید کے بنیادی سرچشموں کی تفہیم میں بہت مفید ثابت ہوگی۔ امید ہے قارئین قومی کونسل کی اس تازہ پیش کش سے مستفید و مستفیض ہوں گے۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی-110025

قیمت -/245روپئے